EL GROTESCO CRIOLLO: ESTILO TEATRAL DE UNA EPOCA

Claudia Kaiser-Lenoir

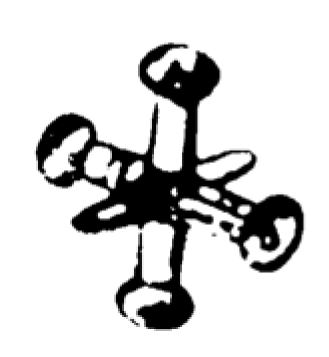


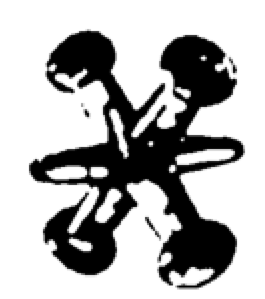
PREMIO CASA DE LAS AMERICAS 1977

ensayo

PREMIO CASA DE LAS AMERICAS 1977 ensayo

CASA DE LAS AMÉRICAS, 3RA. Y G, EL VEDADO,
CIUDAD DE LA HABANA, CUBA
DISEÑO / *Humberto Peña*

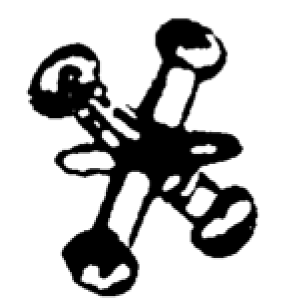
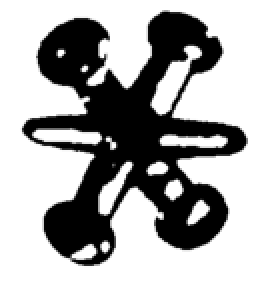


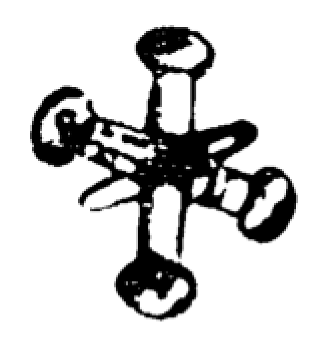
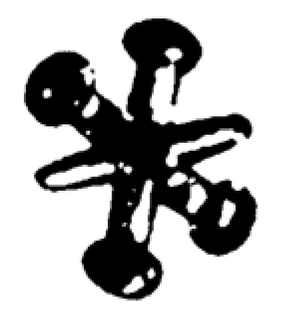




EL GROTESCO CRIOLLO: ESTILO TEATRAL DE UNA EPOCA

Claudia Kaiser-Lenoir

PREÁMBULO

Si consideramos al arte como parte integrante de la praxis *humana en general, como labor en la cual el hombre se realiza, se proyecta en el mundo, se «objetiviza», resulta una incongruencia imaginar un artista capaz de construir una obra totalmente «impermeable» a la realidad social. Una obra de arte se realiza no sólo en sí misma, como creación de una conciencia individual, sino también en el acto de aprehensión, de asimilación por parte de los hombres que se enfrentan a ella. Su valor está potenciado en el acto de «consumición», de* sympathia *a partir del cual se convierte en vehículo de comunicación por excelencia. Un arte inaccesible para el resto de los hombres es un arte invalidado. Son los consumidores de la obra los que, al fin de cuentas, acaban de darle su sentido. El arte es por lo tanto, en cuanto actividad creadora del hombre, una manifestación social. Simplemente porque el artista, aún a pesar de su individualidad, es un ente social, porque su creación, a través de la cual se expresa, se convierte en el hilo conector con la sociedad y porque, en definitiva, esa creación que nace y se alimenta no sólo de la realidad individual sino también de la realidad social, pesa de*

alguna manera en la sociedad por medio de sus valores estéticos e ideológicos.

Estas observaciones cobran importancia a la luz del trabajo que nos hemos propuesto llevar a cabo. El grotesco criollo como forma teatral es, sin duda, un universo dotado de sus propias pautas éticas y estéticas. Pero al mismo tiempo forma parte de todo un fenómeno socio-histórico del cual fue su manifestación en las tablas: nos referimos al proceso inmigratorio. Tanto el sainete como el grotesco criollo, al asimilar de la realidad social sus tipos, su lenguaje, su escenario y al ordenarlos artísticamente de una determinada manera, se convirtieron en tomas de posición, *en* comentarios *de la realidad. No es que estemos intentando reducir obras de arte a sus meros componentes sociológicos o ideológicos. No es ésa nuestra intención. Cada una de estas obras es un mundo dotado de sus propias leyes y ordenado de acuerdo a sus propias necesidades internas. Lo que deseamos señalar es que al mismo tiempo, es importante verlas dentro de un contexto histórico, como producto no sólo de una subjetividad individual sino también de una condición colectiva que la obra nos entrega no como mera intelectualización o convicción abstracta sino como realidad que se manifiesta dentro del contexto dramático. Si el grotesco capta y hace suyos ciertos elementos de la realidad socio-histórica, es válido preguntar en qué forma y desde qué perspectivas tales translaciones cobran vida dentro de la obra. Así es que este estilo teatral, en contraposición al amable y poco problemático sainete, constituye una visión degradada del sistema social, un indirecto enjuiciamiento de los pilares en los cuales se apoya, los mitos de los que se alimenta y la forma en que se valida sobre el hombre. En lo dicho aquí ya insinuamos lo que será la clave en la configuración de este estilo: lo social* vis à vis *el individuo. La no correspondencia entre esos polos y la tensión que los erige en elementos incompatibles entre sí, se caracteriza en este teatro en ser lo social no un reflejo fiel y a la*

medida del hombre, capaz de explicitar sus anhelos, sus sentimientos y necesidades sino su imagen deformada, congelada su dinámica en formas estáticas y estereotipadas. En estas obras el hombre sufre una realidad (mísera en todos los casos) pero la vive a partir de pautas que la ignoran, la trascienden y la revisten de justificaciones sublimantes. Y estas pautas son precisamente las impuestas por un sistema que, a través de su moral, su religión, sus ideales y sus instituciones se ha construido para sí (construyéndola para todos los hombres) una imagen de sí misma que la realidad niega, pero lo suficientemente poderosa como para poder ignorar todo contradicción y de esta manera complacerse en un reflejo imaginado y cuidadosamente construido para engañar la miseria y mantener el orden.

Es necesario, sin embargo, tener en cuenta que lo que se plantea en este teatro no es una fundamental e insalvable dicotomía entre lo íntimo en el hombre y los apremios e imperativos de la realidad externa como condición inherente a su naturaleza humano-social. Aquí las armas están dirigidas contra un orden social particular, apoyado en imperativos creados por intereses económicos y juegos de poder singulares. En resumen, no es el individuo frente a lo social, sino el hombre frente a un determinado orden oficial alienante e injusto. No es casual, por ejemplo, que todos los personajes de las obras a estudiar sean, no solamente inmigrantes (con sólo dos excepciones) sino también integrantes de una clase social y laboral baja, o sea, aquellos segmentos en donde más y mejor se manifiestan las contradicciones y falacias de un sistema. Toda esta problemática está dada en las obras a partir de un delicado ordenamiento interno. Si los dramaturgos se han inspirado directamente en el orden externo, todo ese orden, dentro de la obra está sujeto a las leyes de la obra misma. Tomado directamente de la tradición universal del grotesco, el juego de la máscara-rostro se valida aquí respondiendo a la bivalencia sociedad-individuo planteada anterior-

mente. Es precisamente a partir de esta bivalencia que el grotesco criollo es capaz de explicitar las profundas contradicciones que marcan la realidad social de toda su época. Las pautas, la moral, el lenguaje y las aspiraciones que definen el orden social dentro de las obras son un reflejo de lo que reconocemos como aquellos que definen el cuerpo social de toda una época (incluyendo la actual). Pero si ese orden social tal y como se da dentro de las obras se corresponde al orden externo, en su manifestación dramática responde exclusivamente a las necesidades internas de la obra al constituirse, en uno de los polos de tensión. Al enfrentar a él al individuo y al mostrar la forma en que toda vez que a éste se le revelan las enormes distancias que median entre sus aspiraciones (alimentadas por el medio) y la realidad que las niega y las destruye, se está demitificando o relativizando la validez de ese orden. El tema del fracaso (uno de nuestros enfoques) es importante en ese sentido. El final en derrota de todas estas obras se estructura como la más abierta acusación contra la viabilidad de las aspiraciones que se apoyan en una engañosa noción de éxito e infalibilidad de ciertos principios cuando éstos se traducen en acción. Si lo social implica cohesión en el sentido de ser aquél que provee todas las pautas de interacción al ser el regulador *por excelencia del comportamiento humano, se deduce que sólo en la integración a ese orden se le posibilita al hombre el logro de una cierta* armonía *con respecto a la colectividad. Es en ese sentido que lo social aparece como en cuerpo integrado, un mundo dotado de sus propias leyes y reglas al que los individuos se aproximan para reciprocar su interacción con los otros. Pero si ese orden está estructurado de una manera tal que reduce y reifica al hombre, tenemos que cuando la tensión ya no es soportable, el individuo, en un gesto (que no es necesariamente consciente) de afirmación de su propia humanidad se substrae a ese orden, lo niega, lo invalida y de esta manera lo denuncia. El fra-*

caso se constituye entonces como evidencia de la imposibilidad de funcionar humanamente dentro de lo social.

Esa misma tensión y ruptura final se manifiesta a nivel de expresión (palabra y gesto). Si la retórica del sistema, como verbalización de sus valores, es el contexto expresivo en el que los personajes convergen y se reconocen, nuevamente, al no posibilitar la explicitación de la interioridad del hombre (impulsos, sentimientos) se convierte en uno de los polos de tensión frente al cual la expresión de lo individual (que llamamos lenguaje «inadaptado» o lenguaje «rostro») aparece como un desafío (en su incoherencia e ilogicidad), como un rechazo y ruptura de la regla (entendida como lenguaje «adaptado» o lenguaje «máscara»); el desorden como única posibilidad de oponerse al orden, la incoherencia como medio de rechazo de la coherencia. El lenguaje de los personajes grotescos, sus gestos extraviados, su caída en el balbuceo o en la negación total de la palabra (en un caso particular), abre una brecha irreparable dentro del orden cerrado de la retórica del sistema.

Por último, hemos de analizar un elemento más a partir del cual se relativizan y desmitifican los valores en los que el orden se apoya: lo cómico. Dentro del grotesco criollo la risa está usada como un recurso cuidadosamente dirigido hacia todo aquello que el sistema imperante impone como lo serio. El sainete criollo, esa visión conformista y en este sentido perpetuadora del orden, también se apoya en el efecto cómico. Pero la diferencia que media entre su uso aquí en el grotesco criollo revela por sí sola la distancia entre estas dos formas teatrales. Si en el sainete los efectos cómicos se centran en aquéllos que se escurren al orden establecido, en el grotesco se centran en los que adhieren a él. Si como estrategia la risa es una arma poderosa, un análisis de lo cómico en el grotesco criollo nos revela a este teatro como una forma de protesta ante el sistema. Lo cómico fue, después de todo, uno de los pocos recursos que a través de toda la historia del arte,

permitió mostrar «en camisa» a las instituciones más poderosas y a las verdades más aclamadas.

Pero la risa en sí no agota las posibilidades de estas obras. Si la tensión entre atracción y rechazo es una de las condiciones de lo grotesco, si la ambivalencia risa-llanto es lo que para este estilo, resume la actitud del hombre frente al mundo sin que sea posible verlo exclusivamente desde uno u otro extremo, el grotesco criollo está estructurado dentro de estas líneas. Si nos reímos de los personajes en su apego a un orden que los deforma y los niega como individuos, no podemos tampoco dejar de experimentar una inquietud, un malestar ante esa condición que es dolorosa en el fondo.

Surgidas las obras del grotesco criollo en un período que se extiende desde 1921 hasta 1950 (la gran mayoría ubicadas entre 1921 y 1934), presentan a nivel de grupo una problemática similar aunque con marcadas variantes en la configuración del mundo dramático. Presentadas algunas de ellas con la denominación de «Grotescos» (Mateo, Stéfano, Cremona *y* Relojero), *han sido señaladas y estudiadas como tales por la mayoría de los estudiosos del teatro argentino (a los que nos referiremos más adelante).*

Para nuestra discusión del grotesco criollo concentraremos el enfoque en aquellas obras en las que más claramente se evidencian los elementos que se convierten en particularidades de estilo. Consideraremos a seis de ellas: Mateo *(1923)* Stéfano *(1928),* Cremona *(1932-1950),*[1] Relojero *(1934) y* El organito *(1925) de Armando Discépolo (ésta última en colaboración con Enrique Santos Discépolo) y a* Narcisa Garay, mujer para llorar *(1950) de Juan Carlos Ghiano. Aunque sea posible encontrar en obras anteriores* (Los disfrazados

[1] La versión de 1932 fue rehecha en 1950 y es ésta la que usaremos en nuestro estudio.

de 1916, sainete dramático de Carlos Mauricio Pacheco, o Mustafá, *de 1921, sainete de Armando Discépolo en colaboración con José de la Rosa) y en obras contemporáneas a los grotescos ciertos rasgos característicos del estilo, en nuestra opinión no pueden ser considerados como «grotescos» en su totalidad.*

La obra de Pacheco (Los disfrazados) *es comúnmente considerada como precursora de los grotescos. Lo es sin duda, en la medida en que por detrás de los elementos de comicidad pura (propia del tratamiento sainetcril) se atisban ciertos tintes de tragicidad. El personaje aparece trazado en forma mucho más penetrante de lo usual. Por detrás de sus actitudes se adivina otra vertiente que complica la unidimensionalidad con que el personaje sainetcril es generalmente tratado. Pero si potencialmente existe un desgarro (una vertiente externa: máscara, y otra oculta y reprimida: rostro), ambos contextos están dados en forma totalmente independiente uno del otro. Si existe el contraste, éste sólo es percibido* a posteriori. *Si el grotesco implica la fusión de ambos, creando de esta manera una tensión que sólo puede resolverse en la ruptura definitiva de la caída, en esta obra tal tensión no existe.*

Entre las obras contemporáneas a los grotescos criollos que vamos a considerar hay algunas que son siempre citadas por los críticos[2] *como exponentes del estilo*: Don Chicho *(1933) de Alberto Novión,* He visto a Dios *(1930) de Francisco Defilippis Novoa,* La juventud de Lorenzo Pastrano *(1931) de Rafael Di Yorio y* Tuyo hasta la muerte *(1928) de Rogelio Cordón y Carlos Goicoechea. Si bien en algunas de ellas se puede hablar de* situaciones *grotescas (especialmente en el caso de* He visto a Dios), *o de bivalencias tragicómicas* (La juventud de Lorenzo Pastrano *o* Tuyo hasta la muerte), *falta en estas obras la tensión entre* lo externo *y las*

[2] Luis Ordaz, Ángela Blanco Amores de Pagella, Blas Raúl Gallo y José María Monner Sans.

vivencias íntimas, la idea del hombre controlado por una fuerza que no domina y nunca comprende del todo y la fusión (no alternancia, como se da en estas obras) de aspectos risibles y dolorosos. Si en el caso de Carmelo (en la obra de Defilippis Novoa) el personaje es víctima de un engaño y sucumbe con todo su ser a una ilusión, no está implicado en todo esto un desgarro. El personaje pasa por diversas facetas, siempre orientado hacia algo externo (su hijo, el dinero, aquel Dios que le viene a visitar por las noches) hasta finalmente descubrir que la razón de su vida no está afuera sino en su propio corazón, allí donde al encontrarse a sí mismo encuentra a Dios (tal como él lo explica). Pero en toda esta trayectoria hay un acomodamiento total a cada situación sin que jamás se perciba un desgarro ni una ruptura. Esto mismo puede ser dicho acerca de Don Chicho donde el personaje homónimo, interesado, cínico y egoísta vive su miseria moral con la misma falta de conflicto profundo que marca su relación con los demás. Si esa miseria se convierte en las obras que estudiaremos en una circunstancia que fuerza al hombre a suprimir todo impulso íntimo y todo sentimiento, nada de esto aparece esbozado en la obra de Novión. En La juventud de Lorenzo Pastrano, el personaje aparece dominado por una pasión que no controla. A la edad madura sus apetitos sexuales, reprimidos durante toda una vida, se desatan y su necesidad de la amante joven amenaza con destruir todo el orden familiar. Si bien se da aquí esa perplejidad ante el poder inexplicable del que es «víctima», no se vive el impulso que ese poder condiciona con desgarro. El personaje lo acepta y se entrega a él. Por otra parte la naturaleza de esa fuerza tiene su explicación. En el caso de Tuyo hasta la muerte tampoco se evidencia el desgarro. El personaje, un hombre pobre enamorado desde su niñez de una mujer rica a la que finalmente, una vez alcanzado su mismo nivel económico, propone matrimonio, conoce las limitaciones de lo social, que son precisamente aquellas que han frenado sus impulsos amo-

rosos; las respeta, conoce las reglas y se niega a transgredirlas. Lo social no aparece aquí como fuerza cuyo dominio sobre el hombre es imposible de ordenar lógicamente sino como contexto que se valida y se acepta conscientemente *como principio ordenador. Se sabe* de dónde *proviene y* cómo *funciona. Todos estos rasgos que se dan en forma aislada en estas obras alcanzan su plenitud en la organización dramática de las seis obras que vamos a estudiar. Es en ellas en donde todos los elementos se integran alcanzando un equilibrio perfecto como partes de una estructura mayor. Este proceso selectivo fue imprescindible al enfrentarnos críticamente a este movimiento teatral. Al no existir ningún estudio extenso sobre él, las referencias hechas al respecto en las historias del teatro argentino han tendido a aglutinar bajo el título de grotescos criollos a toda obra que contuviera algún rasgo caracterizador del estilo.*[3]

Fuera de unos muy escasos y breves trabajos en los que más que estudiarlo en profundidad, se intenta definir el estilo a través de inferencias (Pirandello, Valle-Inclán, el sainete criollo y el teatro grottesco *italiano) y de ciertas características externas, las referencias al grotesco criollo en las historias o tratados sobre el teatro argentino no pasan de eso: menciones ligeras. Si bien pueden existir estudios sobre autores individuales, al grotesco criollo, como fenómeno particular dentro del panorama general le ha faltado hasta hoy un estudio en profundidad.*

Una referencia breve a los pocos estudios específicamente referidos a este teatro servirá para esclarecer la necesidad de

[3] Blas Raúl Gallo: *Historia del Sainete nacional,* Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1959; Luis Ordaz: *El teatro en el Río de la Plata,* Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1957, y *El teatro argentino,* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.

un análisis cuidadoso y de una definición de las características del estilo.

Ángela Blanco Amores Pagella es autora del único estudio (fuera de los prólogos que citaremos luego) dedicado exclusivamente al grotesco criollo. En su artículo titulado «El grotesco en la Argentina»[4] *la autora analiza este teatro como una manifestación nacional de tendencias surgidas dentro del teatro europeo. Allí se presenta el primero de los problemas. Se intenta trazar paralelos entre el teatro* grottesco *de los italianos (incluyendo a Pirandello) sin nunca definir exactamente qué es lo que hace que el grotesco criollo se constituya en una manifestación dotada de valores propios. La relación con los grotescos europeos (alude también al teatro esperpéntico de Valle-Inclán) está vista más en función de similitud de circunstancias que definida en términos de actitud estética o de perspectiva ética semejante. Se hace hincapié en estos acercamientos sin nunca señalar diferencias. La autora compara frases y situaciones de ambos teatros dejando la impresión de que el fenómeno argentino es resultado de simples translaciones temáticas. Pagella define las características del grotesco criollo en base a tres elementos: 1) la reflexión del hombre sobre su destino (preponderante en el teatro pirandelliano), 2) la familia como institución en quiebra moral y 3) el efecto cómico.*

Aunque el elemento gnoseológico aparezca esbozado en algunas de las obras (Relojero *o* Stéfano), *nunca llega a constituirse en foco dramático. La presencia de reflexión sobre la vida y el destino implica una toma de conciencia clara de la situación, pero, como lo mostraremos en el curso de nuestro análisis, es precisamente la imposibilidad de reducir la propia condición en el mundo a un esquema lógico a partir del cual*

[4] *Universidad,* 49, julio-septiembre, 1961, pp. 161-174. Este estudio aparece también formando parte de su libro *Nuevos temas en el teatro argentino. La influencia europea,* Buenos Aires, Editorial Huemul, 1965, pp. 70-95.

ésta puede ser explicada, lo que se estructura como una de las claves del sentimiento del grotesco. Por otra parte la autora no explica cuándo ni en qué manera esa reflexión se convierte en eje de las obras. Toma de ellas referencias aisladas y sin más explicación intenta convertirlas en principio estructurador de ese teatro.

Cuando se refiere a la familia como institución «degradada» en estas obras, pareciera estar apuntando a terreno más sólido. El que la familia como «uno de los mitos más persistentes de la burguesía» (según lo expresa Ghiano) sea mostrada como una institución minada y en plena decadencia, no es casual. La familia es uno de los pilares en que lo social se apoya, uno de sus máximos principios de orden. Por lo tanto su desintegración es parte de la desintegración de todo un sistema que la ha validado. Para Pagella, sin embargo, ese resquebrajamiento surge del olvido de las nociones de moral y respeto por parte de los hijos. Es decir, ella no llega a ver cuáles son las implicaciones de esa inarmonía a nivel de familia. Reconoce que lo social (a través de la institución familiar en particular) está mostrado como un cuerpo minado pero no lo explica nunca como uno de los polos de tensión, a partir de la cual esa desintegración cobra toda su importancia.

La autora valida lo cómico como un elemento clave dentro del grotesco, pero orientado exclusivamente hacia el lenguaje. Es decir, existe en la medida en que se da la deformación lingüística tan típica de estas obras. En este sentido no distingue en qué reside la diferencia entre la comicidad sainetera y la de estas obras. Por otra parte, a lo largo del trabajo se da la idea de que es precisamente en estos rasgos cómicos externos (a los que se suma la apariencia de los personajes) en donde se centra el peso del elemento grotesco. «Se verá que los grotescos de Discépolo basan su condición de tal más

[5] «El grotesco en la Argentina», p. 166.

en lo externo que en lo íntimo y esencial.»[5] *Este es, a nuestro juicio, el más grave de sus errores. Lo grotesco no puede surgir aisladamente de uno de los polos, sino en todo caso, de la relación dialéctica de tensión entre opuestos. Pero dejando de lado esas debilidades, el trabajo de estas autora cobra valor al ser uno de los primeros intentos de singularización y análisis del fenómeno del grotesco criollo dentro del panorama teatral argentino.*

El prólogo de Juan Carlos Ghiano[6] *analiza también el grotesco criollo como estilo inspirado en las obras italianas. Si en un principio pareciera que esa dicotomía entre el individuo y lo social (que él reconoce y valida) se estuviera planteando a la manera pirandelliana, es decir, en términos de la variedad de* formas *en que un hombre es visto por los demás, al avanzar su análisis ya distingue, en términos de lo social, las diferencias que existen entre las obras italianas y las de los argentinos. Ghiano esboza claramente, como polos de tensión, la condición dolorosa de esos personajes y los mitos que la sociedad les impone, y a través de los cuales pretende validar una visión ilusoria que no responde a la realidad. Aunque en el breve prólogo no se da un análisis en profundidad de los elementos que constituyen el eje de lo grotesco, el autor apunta muy acertadamente hacia estas obras como comentario crítico de la realidad argentina. Analiza también la manera que, a lo largo del teatro discepoliano, se van dando las marcadas variantes que desembocarán en el grotesco criollo. A pesar de su reducida extensión, este trabajo resulta aleccionador en la medida en que es el primero en el cual lejos de considerarse a este estilo como fenómeno que sólo puede explicarse a partir de meras influencias europeas, se constituye por su problemática particular y por el tratamiento de esta pro-*

[6] En Armando Discépolo: *Tres grotescos*, Buenos Aires, Editorial Losange, 1958, pp. 5-16.

blemática en un fenómeno que trasciende influencias y cobra valor por sí mismo.

En este sentido, el comentario más estimulador nos lo ofrece David Viñas en el estudio más extenso que se ha hecho sobre el grotesco criollo.[7] *A diferencia de los otros autores señalados, Viñas no analiza el grotesco criollo en términos de influencias europeas sino que lo ve exclusivamente como extensión de formas sainereriles, frente a las cuales el grotesco representa un salto cualitativo. Muy válido y bien logrado nos parece su intento de ubicar a este teatro en relación con las manifestaciones literarias argentinas de la época. De esta manera el grotesco vendría a entroncar con un estilo antiburgués, como manifestación «plebeya» dentro del barniz de refinamiento de la Argentina europeizante (especialmente en la época de Alvear) representada artísticamente por los escritores que adhieren al grupo de Florida (frente a los políticamente comprometidos, que forma el grupo de Boedo). Viñas señala, a veces en forma un tanto forzada, las concomitancias que existen entre esta manifestación teatral y el desarrollo histórico de la sociedad. Analiza, aunque a veces vagamente en cuanto a que no se apoya lo suficiente en las obras en sí, la manera en que el grotesco funciona como teatro de acusación, de rechazo al orden. Aunque este enfoque nos parece válido (nuestro propio estudio se apoya también en una concepción similar), no podemos dejar de observar que este autor en ciertos momentos parecería estar usando los textos para aclarar sus propias ideas y no viceversa. Es decir, se apoya en ellos en la medida en que ilustran su teoría y a veces cae a causa de esto, no sólo en alarmantes simplificaciones sino también en serias tergiversaciones del sentido de algunas de las obras. Pero aún dentro de la parcialidad de este análisis*

[7] «Armando Discépolo; grotesco, inmigración y fracaso», prólogo a Discépolo, *Obras escogidas*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1969, I, pp. VII-LXVI.

no podemos dejar de sentirnos estimulados por la agudeza y claridad con que el autor expone sus conceptos y por la indudable validez que algunos de ellos encierran.

El trabajo de Luis Ordaz[8] *adolece del mismo mal que el de Pagella. Este autor define al grotesco criollo como la manifestación dentro de la dramaturgia argentina de un fenómeno surgido en Europa (el* grottesco *italiano en este caso), sin nunca llegar a explicar claramente qué es lo que constituye las aproximaciones y qué las diferencias. De acuerdo a su trabajo, el grotesco criollo resulta simplemente una copia del original europeo. Aproxima las obras argentinas al teatro de Pirandello, sólo por lo que éste contiene de tragicómico, sin hacer mención de los otros aspectos que invalidan tal acercamiento.*[9]

Ordaz parece apoyar su concepto del grotesco en la presencia de un desgarro y una tensión entre opuestos, pero sin nunca especificar en qué consisten, de dónde surgen ni de qué forma se manifiestan dentro de las obras. Mucho más completo nos parece su otro prólogo, escrito posteriormente.[10] *Aquí ya apunta hacia una diferencia clave entre el grotesco italiano y el grotesco criollo y que no había sido señalada hasta entonces: la manera en que las obras argentinas enlazan (a diferencia de las italianas) con lo popular. Aunque este rasgo proveniente de ser el grotesco una extensión del sainete criollo ya había sido señalado no sólo en las historias del teatro (Blas Raúl Gallo y el mismo Luis Ordaz) y analizado en profundidad por David Viñas, nunca fue, hasta entonces,*

8 Prólogo a «El grotesco criollo», *Breve historia del teatro argentino,* Buenos Aires, EUdeBA, 1965, IV, pp. 5-24.

9 En el capítulo I analizaremos brevemente en qué consisten las diferencias.

10 En Armando Discépolo, *Giácomo, Babilonia, Cremona,* Buenos Aires, Editorial Talía, 1970, pp. 9-15.

señalado como una de las diferencias básicas frente al grotesco italiano.[11]

Es evidente que estos estudios varían en profundidad y enfoque críticos. Hemos considerado necesario detenernos, aunque brevemente, en todos ellos y señalar lo que consideramos sus debilidades y sus aciertos ya que son los únicos y primeros intentos de definición y análisis del grotesco criollo.

Este teatro es un fenómeno singular en la medida en que todos sus autores llegaron a él por vías del sainete (con la excepción de Juan Carlos Ghiano) y al que, en muchos casos, vuelven constantemente. Sin embargo, es importante notar que si Carlos Mauricio Pacheco (1881-1924), Defilippis Novoa (1892-1931), Alberto Novión 1881-1937) o Armando Discépolo (1887-1971) son autores saineteros, ellos son también los creadores de los mayores logros dentro de este estilo teatral. En todos ellos (especialmente Defilippis Novoa[12] *y Armando Discépolo), se verifica un conocimiento de las tendencias más actuales del teatro europeo, lo cual presta a sus obras una mayor complejidad en cuanto a construcción y temática. Armando Discépolo nace en Buenos Aires de madre argentina y de padre italiano. Como más tarde lo hacen los personajes creados por su hijo, Santo Discépolo, también había llegado desde Nápoles a América en busca del éxito que (y aquí, a diferencia de esos personajes) logró alcanzar en*

[11] La otra sería el énfasis en la miseria material como forma de anulación de las posibilidades del hombre y como causa directa de su alienación.

[12] Este autor, atraído al principio por el realismo romántico, del cual son resultados obras tales como *La madrecita* y *La samaritana*, se adhirió luego a las corrientes de vanguardia con *María la tonta*, *Los caminos del mundo* y *El alma de un hombre honrado*. Alberto Novión y Carlos Mauricio Pacheco, a pesar de su indudable cultura, se mantuvieron siempre dentro de las líneas populares de la comedia reidera.

virtud de su talento musical. En 1910 se estrena Entre el hierro, la primera obra de Discépolo, siendo él mismo su director. En ella, como en La fragua (1912) y El vértigo (1919), Discépolo se adhiere a un teatro realista, de corte costumbrista que engarza con los dramas politizantes de Florencio Sánchez, con la estirpe de Marco Severi de Roberto Payró y del teatro de Alberto Ghiraldo. Luego de esas primeras obras Discépolo produjo durante largo tiempo en colaboración con diversos autores. El resultado son sainetes reideros y fáciles, entre los cuales El patio de las flores (1915), Conservatorio La Armonía (1917) y El chueco Pintos (1917) son los más conocidos. En Mustafá (1921), sin embargo, ya comienza a insinuarse, por detrás del simple recurso saineteril, una tendencia a la profundización del personaje que advierte la llegada de los grotescos. A partir del primero de ellos (Mateo), Discépolo sólo retornará una vez más al sainete. Babilonia (1925), sin embargo, guarda muy poca relación con sus creaciones anteriores. En el enfrentamiento entre los «señores» y los «sirvientes» de una casa rica se resume el enfrentamiento de dos órdenes sociales, al mismo tiempo que en el mundo de los sirvientes, el mundo de los patrones se revela deformado y degradado.

Armando Discépolo dirige sus propias obras y al mismo tiempo lleva a las tablas lo mejor del teatro europeo de la época. Su admiración por Pirandello le llevó a innumerables representaciones de sus obras. A partir de 1934 deja de lado la actividad autoral y se dedica de lleno a la dirección y a la organización de temporadas teatrales no sólo nacionales sino también extranjeras. Por su labor autoral y por sus actividades en el ambiente teatral ha sido una de las figuras más notables con que la escena argentina de este siglo ha contado.

Juan Carlos Ghiano nació en Entre Ríos, Argentina, en 1920. Profesor de Literatura Argentina en la Universidad Nacional de la Plata y de Historia del Teatro en la Escuela Nacional de Arte Dramático, reside actualmente en Buenos

Aires. Fuera de su labor de dramaturgo de cuyo fruto sólo tres obras han sido llevadas a la escena,[13] *ha dedicado el grueso de su actividad a la crítica literaria y, en menor escala, al cuento, la poesía y la novela.*[14] *Su intenso interés, no sólo en el teatro sainetero y el grotesco criollo, sino también en el teatro esperpéntico de Valle-Inclán, le ha llevado a estructurar sus propias obras dentro de estas corrientes.* Narcisa Garay, mujer para llorar *es un ejemplo de ello, como también lo son sus dos volúmenes de teatro,* Ceremonias de la soledad *(1968) y* Actos del miedo *(1971). Juan Carlos Ghiano es, no sólo como crítico y autor sino también por su labor de catedrático, una de las autoridades más respetadas dentro del ámbito literario del país.*

[13] *La casa de los Montoya* (1954), *Narcisa Garay, mujer para llorar* (1959), (ganadora del Primer Premio de Drama de Argentores y del Primer Premio de Teatro de la Municipalidad de Buenos Aires) y *La Moreira* (1962).

[14] Entre sus obras críticas se destacan: *Cervantes novelista* (1948), *Temas y aptitudes* (1949), *Constantes de la literatura argentina* (1953), *Lugones escritor* (1955), *Poesía argentina del siglo* XX (1957), *Los géneros literarios* (1961), e *Introducción a Ricardo Güiraldes* (1961). Ha escrito dos libros de cuentos: *Extraños huéspedes* (1947) e *Historias de finados y traidores* (1949); una novela, *Memorias de tierra escarlata* (1954) y un poemario, *La mano del ausente* (1960).

CAPÍTULO I

PERSPECTIVA HISTÓRICO-LITERARIA DEL GROTESCO CRIOLLO

A. El grotesco criollo como estilo literario

1. LOS DRAMATURGOS DE TRANSICIÓN

Cuando en marzo de 1923 el Teatro Nacional de Buenos Aires lleva a la escena una obra titulada *Mateo* con firma de Armando Discépolo, el teatro argentino inaugura una variante teatral cuyas obras abarcarán toda una década y vendrán a ser conocidas bajo el nombre de «grotesco criollo».

Si bien es cierto que en lo que respecta a la dramaturgia rioplatense, las tendencias «experimentalistas» (o sea, las formas teatrales antinaturalistas, antimodernistas, antiechagarayanas, antisiglo XIX en resumen) se consolidan definitivamente con la aparición en la década de los 30 de los grupos experimentales de teatro o teatros independientes (Teatro del Pueblo y Teatro Juan B. Justo), hay que reconocer que estas tendencias se manifestaron ya, en obras escritas y estrenadas en la década anterior. Es en estas obras en donde

cabría buscar el momento inaugural de aquel proceso que más tarde adquiriría toda su madurez. Más que precursores, dramaturgos como Armando Discépolo y Defilippis Novoa son los iniciadores del proceso de renovación teatral en Argentina.

Este es el momento de gestación de los grotescos criollos que, vistos desde una perspectiva histórico-crítica, se manifiestan como una especie de elaboración temprana de lo que más tarde sería visto como una nueva sensibilidad referida al caso específico del teatro. Si ubicamos cronológicamente a estos autores y a sus obras, nos encontraremos con que se hallan en la coyuntura que marca el paso de la generación modernista y postmodernista de 1894 a la de los vanguardistas y postvanguardistas de 1924 (*Mateo* 1923, *El organito* 1925).

Frente a los desastres de la Primera Guerra Mundial y al clima general de crisis social que se manifiesta tanto en Europa como en América Latina, el arte traduce la incertidumbre en la búsqueda de nuevas formas de reflejar al hombre y a la realidad. Esta etapa, que Carlos Solórzano llama «universalista»,[2] marca la incorporación a la creación teatral de juegos escénicos que apuntan a una dimensión no explorada hasta entonces por el teatro hispanoamericano. Son los primeros intentos de «interiorización», de incorporación de lo irracional e inconsciente a la configuración del personaje.

Como fenómeno generacional, no se limita a la Argentina sino que se evidencia también en el quehacer teatral de otros países. Basta recordar el grupo de los Siete Autores Dramáticos en México: Francisco Monterde, Joaquín Gamboa, Carlos Noriega Hope, Víctor Manuel Diez Barroso, Ricardo Parada León y los hermanos Carlos y Lázaro Lozano García,

[1] Nos referimos aquí a las divisiones propuestas por José Juan Arrom en *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1963.

[2] Carlos Solórzano: *Teatro latinoamericano en el siglo* XX, México, Editorial Pomarca, 1964, p. 56.

quienes ya en 1923 presentan un conjunto de obras en las que es clara la intención de superar las fórmulas heredadas del «género chico», del realismo y neorromanticismo a la Echegaray y cuyo propósito de grupo es una innegable anticipación a lo que más tarde propondrían también en ese país los teatros independientes (Ulises, Escolares de Teatro y Teatro de Orientación).

Aunque es en estos dos polos geográficos, entre autores argentinos y mexicanos, en donde resulta más fácil descubrir el origen de este movimiento dentro de la década del 20, no podemos dejar de mencionar un fenómeno similar en otras latitudes. En Chile ya en 1922 Juan Guzmán Cruchaga revela en *El maleficio de la luna* una intención renovadora, manifestada en un lenguaje atrevido y experimental, línea también seguida por el venezolano Andrés Eloy Blanco en *El Cristo de las violetas* (1925). En el Uruguay, José Pedro Bellán señala con *La ronda del hijo* (1925) una intención de renovar el realismo heredado de Florencio Sánchez, ahondándolo con un tratamiento psicológico.[3] En Cuba, Flora Díaz Parrado une al tratamiento realista del tema en *Noche de esperanzas* (1925) una riqueza imaginativa que da a esta obra ciertos ribetes de «grotesco».[4] Todos estos autores escriben y estrenan sus obras alrededor de 1925, y constituyen uno de los primeros pasos hacia la superación teatral en América Latina; superación que alcanza su plenitud a partir de la tercera década del siglo.

Volviendo ahora a la obra de los argentinos, tenemos que, si como «grotescos» ellas entroncan con una tradición de antigua ascendencia a la literatura tanto como en pintura, como «criollas» pertenecen a una corriente americana (argentina en este caso) cuyos antecedentes provienen de España y ger-

[3] Grinor Rojo: *Orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo,* Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972, pp. 43-44.

[4] Solórzano: *Teatro latinoamericano,* pp. 85 y siguientes.

minan en las colonias. Se trata de una línea dramática qu afincó con notable intensidad en la región del Río de la Pla y que, hijo directo del peninsular, adoptó el nombre de «sa nete criollo». Para lograr una aproximación analítica lo m completa posible al «grotesco criollo», es necesario recorr previamente estas dos vertientes que confluyen en él.

2. EL GROTESCO

El término «grotesco» deriva, tanto en español como en otras lenguas, del italiano *grotta* (gruta), y fue empleado para designar un tipo de pintura ornamental de carácter extraño y licencioso, diseñado por los antiguos con el propósito de adornar espacios que no podían ser ocupados con otras cosas. En las postrimerías del siglo XV, estas pinturas fueron descubiertas en excavaciones hechas en Italia.

Este término que, aplicado al comienzo al arte ornamental, pasa paulatinamente a ser usado también en un contexto literario (ya en el siglo XVI Montaigne y Rabelais lo aplican de esa manera), presenta a través de lós siglos un problema de interpretación y definición. Un gran paso fue dado cuando su campo conceptual se amplió desde un carácter denominativo de lo concreto a un concepto con atributos interpretativos. De substantivo pasó a categoría estética. Wolfgang Kayser, quien con su libro *Lo grotesco; su configuración en pintura y literatura*[5] llevó a cabo uno de los primeros intentos sostenidos de evaluación crítica y análitica de este estilo, llega a definirlo como concepto estético fundamental. En este sentido, el grotesco comprendería tres planos: 1) el proceso creador, 2) la obra en sí y 3) la percepción de la misma.[6] Una buena aplicación de esto nos presta la cita

[5] Buenos Aires, Editorial Nova, 1964.
[6] *Ibid.*, pp. 4-5.

Curtius en la que se describen los comentarios hechos Vitruvio (época de Augusto) respecto al nuevo estilo pictórico:

> Pues ahora se prefiere pintar en las paredes monstruos en vez de reproducciones claras del mundo de los objetos. En vez de columnas se pintan tallos acanalados con hojas encrespadas y volutas, en vez de tímpanos ornamentos y también candelabros que llevan edículos pintados. En los tímpanos de estos crecen flores delicadas que se enroscan en unas raíces y se desenroscan a partir de ellas y sobre las cuales están colocadas unas estatuitas carentes de todo sentido. Finalmente los tallitos sirven de apoyo para nada menos que unas medias figuras, algunas con cabeza de hombre, otras con cabeza de animal. Pero semejantes disparates no existen, no existirán nunca ni existieron jamás, pues ¿cómo sería posible en la realidad, que un tallo llevara un techo o un candelabro, fuera adornado con un tímpano o que un zarcillo muy delicado y débil soportara el peso de una figura sentada sobre él y cómo podrían crecer raíces y zarcillos en unos seres que son mitad flor, mitad figura humana?[7]

¿Qué conclusiones pueden sacarse de este pasaje? Primeramente, la descripción de Vitruvio nos presenta una imagen donde existe fusión de elementos que, para nuestra percepción, sólo pueden coexistir separadamente. Además, a juzgar por la descripción, estos elementos heterogéneos no se encuentran confundidos en forma arbitraria y caótica, sino que, muy por lo contrario, parecen constituir un universo perfectamente ordenado. Esto implicaría que existe detrás de la

[7] En W. Kayser, p. 18.

imagen un proceso selectivo, un patrón que determina la elección y disposición de los elementos. Por último, es evidente que para los criterios estéticos de Vitruvio, este tipo de manifestación artística sólo puede recibir un indignado rechazo. Estas observaciones vendrían a corroborar la existencia de los tres requisitos propuestos por Kayser.

Sin embargo, un recorrido sumario del desarrollo de las manifestaciones artísticas del grotesco es suficiente para comprobar la dificultad de llegar a una definición coherente y global del término. Mientras en los siglos pasados la tendencia ha sido a reducirlo a un principio de desarmonía llevada al máximo, a una creación arbitraria sin ninguna consistencia interna ni principio normativo, o meramente a subgénero de lo cómico, la tendencia actual y ya visible en el siglo XIX es la de considerarlo como categoría estética. Al aceptar que la ambivalencia básica y el choque de elementos incongruentes existentes en el grotesco constituyen el núcleo de este estilo, ya se le otorga un valor autónomo dentro del mundo del arte. Y si, dando un paso más allá, se aceptan estas contradicciones como parte integrante de la experiencia vital del hombre, el grotesco pasa a ser la expresión de la problemática naturaleza de la existencia. No es extraño entonces que la tendencia a la creación grotesca en el arte y en la literatura se acreciente en aquellos períodos de la historia cuando la sociedad se ha enfrentado a transiciones y cambios radicales y violentos, como resultado de los cuales el hombre ha caído en profundas crisis espirituales. Kayser se detiene en su libro precisamente en tres épocas claves: 1) el siglo XVI (con el auge del grotesco en la pintura de Jerónimo Bosco y de los Bruegel); 2) el período comprendido entre las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX (o sea el que comprende el movimiento del *Sturm und Drang* y el Romanticismo); y 3) la época contemporánea. Es decir, aquellas

épocas que no se satisfacen con una imagen cerrada, racional y lógica de la naturaleza y del hombre.

Dentro del teatro, la *Commedia dell'arte* ha sido una de las manifestaciones más tempranas del grotesco. Sobre el tablado se crea un universo «perfecto en sí mismo», es decir, fuera del alcance de las leyes que rigen el mundo concreto y por lo tanto exento de toda necesidad de responder a cualquier norma determinante de lo bello o lo real. Esto hace que desaparezca el propósito didáctico y que el conflicto se dé exclusivamente entre dos categorías de valores: las máscaras y las personas. El elemento grotesco está enfatizado por el uso de la máscara, que ha tenido siempre la propiedad de un conjuro. Ha servido desde tiempos inmemoriales como medio de fusionar elementos contradictorios. Por medio de ella, el hombre se convierte en algo antinatural, ingresa en las regiones donde se funden los límites que dividen y ordenan las diferentes categorías y los diferentes estratos. Por eso ha tenido siempre algo de abismal y monstruoso. Abismal es también aquel nivel donde los seres se tornan marionetas o las marionetas se convierten en hombres. Esta integración de reinos excluyentes entre sí que describía Vitruvio se da, como puede observarse, también en este estilo teatral.

Con Lenz y los escritores del *Sturm und Drang*, el grotesco es colocado dentro de las categorías de comicidad, sátira y caricatura.[8] Esta concepción, asumida por los estetas del siglo XVIII, ignoró en el grotesco una característica clave, que es precisamente la que le ha dado un carácter tan particular: lo que el estilo contiene de inquietante y estremecedor. Al negarle este aspecto se quedaban sólo con lo que el grotesco poseía de ridículo, extravagante y fantasioso, lo cual era visto (no olvidar que se trataba del «Siglo de las Luces») en forma generalmente peyorativa. Estas connotaciones fueron mante-

[8] *Ibid.*, p. 45.

nidas en mayor o menor grado durante el siglo XIX y ya en-
trado el siglo XX por escritores y críticos que si bien se
sentían atraídos por el estilo, tendieron a considerarlo como
forma meramente burlesca y caricatural. F. Th. Vischer, en
su libro *Aesthetics,* y Thomas Wright, en *History of Cari-
cature and Grotesque in Literature and Art,* son dos que se
adscriben a esta línea. Por otro lado Kayser, en el libro ya
citado, y Arthur Clayborough, en *The Grotesque in English
Literature,*[9] han reaccionado enérgicamente en contra de esta
reducción de los alcances del término. Lo que las pinturas
del Bosco o de Bruegel, los escritos de E. T. A. Hoffmann
o los dibujos de Goya tienen de inquietante y estremecedor
no puede ser explicado únicamente como resultante de una
bufonería exagerada o de una inclinación gratuita a lo fan-
tástico. Así lo entendió también Víctor Hugo, quien, en su
prefacio a *Cromwell* (en el que se resume la actitud de todo
el Romanticismo respecto al grotesco), traza el programa
para un teatro moderno que tendrá en la comedia grotesca
la forma ideal de expresión. Comparado con las limitaciones
implícitas en un arte que tiene como pauta la belleza, el gro-
tesco, que entraña toda la gama que se extiende de lo cómico
a lo horroroso pasando por las variantes de lo feo, se mani-
fiesta para Hugo, como una categoría artística de posibili-
dades infinitamente mayores.

Si por una parte Hugo está elevando el grotesco a un
nivel literario más serio y complejo, no deja de verlo sino
como elemento parcial de un todo más extenso. El grotesco
adquiere la totalidad de su valor cuando se convierte en el
polo de tensión al que se le contrapone lo sublime. Sólo en-
tonces revela toda su profundidad, porque así como lo sublime
dirige la mirada hacia un mundo más elevado, así se abre

[9] F. Th. Vischer: *Aesthetics* (en W. Kayser, pp. 133-39); Thomas Wright; *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art,* London, Virtue Brothers and Co., 1865; Arthur Clayborough: *The Grotesque in English Literature,* Oxford, Clarendon Press, 1965.

en el aspecto de lo ridículo, deforme y monstruoso un mundo inhumano de lo nocturno y fantasmal. Este enfrentamiento entre lo sublime y lo horroroso sintetizados en lo bello, es lo que para Hugo crea el efecto grotesco.

Se habla de polos de oposición, de efectos y de variantes. Cualquier estudioso del grotesco debe concluir que tal estilo es imposible de reducir a un esquema simple. Ni Kayser ni Hugo ni Clayborough llegan a tanto. Lo que ellos logran, con mayor o menor éxito según los casos, es una *aproximación* a él, partiendo en general de la observación de determinadas constantes y de contenidos que aparecen con mayor frecuencia en las obras, o simplemente una solución explicativa a partir de las reacciones o emociones que tales obras producen en aquél que se enfrenta a ellas. Cuando Kayser en el capítulo final de su libro («Ensayo de una definición de la esencia del grotesco») intenta trazar una conclusión definitoria, lo que logra es una enumeración de las constantes más pronunciadas que pueden ser consideradas como propiedades del grotesco. Dice Kayser: «Lo grotesco es el mundo distanciado.»[10] Sin embargo, ese distanciamiento causado por la introducción de lo extraño en nuestro mundo conocido no aparece como tal *dentro* de la obra. La irrupción de lo obscuro, lo fantasmal o lo desconocido en el plano de la realidad en el que nosotros nos identificamos, se da en la obra como algo tácitamente factible y aceptado. No existe un cuestionamiento intrínseco sobre la probabilidad o posibilidad de tales hechos. Es para nosotros, lectores o espectadores, para quienes el mundo se distancia. Y si lo grotesco es el mundo distanciado o alienado, se concluye, por consiguiente, que el grotesco se da a nivel de *percepción* de la obra. Lo que Kayser sí logra, y por eso creemos que su obra es tal vez la de mayor significación, es demostrar que el grotesco puede ser elevado a categoría estética o principio estructural.

[10] Kayser, p. 67.

Creemos que la dificultad de definir el grotesco se extiende también en cierta medida a la ordenación de sus contenidos. El estilo parece escapar a constantes absolutas, y por lo tanto no permite más que aproximaciones. Nos parece válida la planteada por Philip Thomson en su libro *The Grotesque*.[11] El autor considera lo grotesco como la tensión entre lo cómico y lo dramático o aterrador. Si bien éste es un planteo asumido por otros críticos ya citados, Thomson le agrega otro elemento que convierte esta aproximación en algo más significativo. Esa fusión debe estar dada en forma tal que nunca alcance a ser *resuelta* dentro de la obra. Es precisamente este carácter de lo irresoluto lo que da al grotesco su naturaleza especial, y al mismo tiempo lo distingue de otros estilos que también conllevan en sí ese enfrentamiento de lo incompatible. La ironía, la paradoja y el chiste también contienen un cierto grado de conflicto, de yuxtaposición de opuestos y de incongruencia, pero en todos ellos el desenlace implica una solución o salida hacia uno u otro polo. Este planteo es significativo si se lo aplica a la forma teatral cuya característica misma implica la coexistencia de contrarios y por lo tanto podría pensarse como la estructura que mejor se presta a la teatralización del grotesco. Nos referimos a la tragicomedia. En ella encontramos elementos cómicos y dramáticos, pero en este caso, lejos de estar asimilados, estos elementos se alternan manteniendo los respectivos campos perfectamente delineados. La idea que nutre a la tragicomedia es la de que el mundo y la vida no son ni enteramente cómicos ni enteramente trágicos. Lo que hoy es un carnaval mañana es un valle de lágrimas. Es decir, el «ríe hoy que llorarás mañana» en lugar de reirás de lo que lloras y llorarás por lo que ríes hoy y siempre. El grotesco implica una visión infinitamente más inquietante en ese aspecto: la vida es las

[11] London Cox & Wyman Ltd., 1972.

dos cosas a la vez, sin posibilidades de aislar un aspecto del otro; los dos extremos se condicionan mutuamente.

Dentro de las manifestaciones contemporáneas en la línea del grotesco nos encontramos con un estilo dramático en el que aparece una marcada tendencia hacia el tratamiento del choque entre el ser y la apariencia, llegando a constituir en Italia todo un movimiento que se extiende de 1916 a 1925, denominado *teatro grottesco.* El primer drama de este grupo corresponde a Luigi Chiarelli. *La máscara y el rostro* fue estrenado en 1916[12] y en él ya se perfila claramente lo que será el aspecto clave de las obras posteriores: el desdoblamiento del hombre. El principio de la unidad de la personalidad ya no existe. Si por un lado está el ser profundo (rostro), superpuesto a él está el ser social (máscara). Atilio Dabini, en su artículo del *grottesco,* dice al respecto: «La novedad consiste en que tales máscaras recubren en el grotesco a personajes modernos, de los cuales adoptan la fisonomía y las maneras, o sea ocultan a seres humanos cuya índole suele no corresponder a su fisonomía exterior; el drama nace... cuando esa no correspondencia se hace conciencia.»[13]

Entre las obras más conocidas de este grupo se podrían citar las siguientes: *El hombre que se encontró a sí mismo* de Luigi Antonelli; *Marionetas ¡qué pasión!* de Rosso di San Secondo; *El ave del paraíso* de Enrico Cavacchioli; y algunos dramas de Pirandello que es, por supuesto, el más reconocido de todo el grupo. Si en su obra Pirandello se concentra siempre en el problema de la personalidad, del ser para uno y del ser para los otros (problema que constituyó, como ya fue indicado, el eje del *grottesco),* tenemos que estar de acuerdo con Kayser y hasta cierto punto también con Adriano

[12] Luigi Ferrante: *Teatro italiano grottesco,* Rocca San Casciano, Arti Grafiche Federigo Capelli, 1964, p. 26.

[13] Atilio Dabini: «Apuntes sobre el teatro italiano: el "grotesco"», *La Nación,* Buenos Aires, 1957.

Tilgher (*Studi sul teatro contemporaneo*)[14] en que la reflexión de tipo intelectual en la que Pirandello basa su planteamiento, aparta a sus obras de lo que podría ser una intensificación de elementos inquietantes y distanciadores dentro de la línea del grotesco. En mayor o menor medida esto es lo que hace que obras como *Seis personajes en busca de autor* o *Enrique IV*, a pesar de contener el potencial temático para ello, no lleguen a convertirse en verdaderos grotescos.

Fuera de Italia se compusieron, alrededor de la misma época, obras que han respondido a planteos similares a los del *grottesco* italiano o que han utilizado elementos de la tradición del grotesco: *Juno y el pavo real* del irlandés Sean O'Casey; *El que recibe las bofetadas* de Andreiev; *El magnífico cornudo* de Crommelynck; y dentro de España entroncarían con esta línea los «esperpentos» de Ramón del Valle-Inclán.

Estas manifestaciones teatrales europeas han tenido una influencia considerable en América. Por largo tiempo, con los ojos vueltos hacia Europa, los dramaturgos americanos encontraron en Pirandello y en los autores del grotesco una fuente de inspiración. Armando Discépolo, y Juan Carlos Ghiano no solamente se orientaron en forma artísticamente válida hacia el grotesco, sino que, lejos de simplemente copiar con mayor o menor fidelidad y buen resultado lo que se venía haciendo en Europa, pudieron crear su propia versión dentro de este estilo. Hemos señalado con un poco más de detalle las características del *grottesco* italiano, porque ha sido este teatro el que más se acercó a la experiencia de los autores rioplatenses, no sólo por simultaneidad cronológica, sino también debido a la representación constante de obras de estos italianos y en especial de Pirandello, cuyas conferencias dadas en Buenos Aires junto con la presentación de algunas de

[14] Roma Libreria di Scienze e Lettere, 1923.

sus obras marcaron toda una época en el ambiente teatral argentino.

3. EL SAINETE CRIOLLO

En su *Tesoro de la lengua castellana o española* Covarrubias define el vocablo «sainete» de la siguiente manera: «sayn»:

> La grosura de cualquier animal, del nombre latino sagina, saginae, y que los caçadores de boletería o halconeros, cuando cobran el pájaro le dan los tuetanitos del ave, o los sesos, o otra cosita regalada (lo que llaman sainete), vino a estenderse este nombre a los bocaditos de gusto, quales suelen traer el cocinero al señor, para que le mande dar a bever de su frasco.[15]

«Bocadito de gusto», es decir un pequeño regalo o cosa grata. Como tal, «sainete» también significaba diversión o pieza breve y liviana que era representada entre jornadas o actos de una pieza mayor, o bien al principio o final de la misma. O sea, una acepción vaga con la que tanto se designaba un entremés, baile o mojiganga. En este sentido se adscribe a un tipo de teatro cuya tradición se remonta a Lope de Rueda quien en sus «pasos» ya había delineado las características genéricas: trama sencilla, tipos, lenguaje y ambiente populares.

Si bien hasta el siglo XVIII sainete era otra forma más de describir estas piezas, el término finalmente adquiere una precisión literaria con las creaciones de Ramón de la Cruz. En su obra, la línea dramática que él hereda se define y consolida. «Dedicándose particularmente a la composición de

[15] Sebastián Covarrubias y Orozco: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, Impresor del Rey N. S., 1911, según impresión de 1611, p. 920.

piezas en un acto llamadas sainetes, supo sustituir en ellas el desaliño y rudeza villanesca de nuestros antiguos entremeses, [con] la imitación exacta y graciosa de las modernas costumbres del pueblo.»[16] Imitación «exacta» y «graciosa». El «género chico» español que, en la segunda mitad del siglo XIX, retoma los hilos de esta tradición teatral, asimila de Ramón de la Cruz los dos elementos citados por Moratín: una recreación mimética de la realidad vista bajo una perspectiva jocosa. La fidelidad con que ciertos segmentos de la sociedad española, particularmente la clase más baja, subieron al escenario es hasta cierto punto cuestionable, eso es verdad. Existió a lo largo del género (y esto fue sin duda adoptado también por los saineteros americanos) una tendencia a la reducción o deformación de ciertos aspectos, con un propósito de estereotipar, facilitar la tarea del autor en la forma menos crítica y compleja posible y aumentar el potencial de comicidad lograda con la presentación de ciertas características.

A mediados del siglo XIX el género alcanza un auge inigualado al subir al escenario el «teatro por horas», conocido por el público madrileño en 1868 por primera vez. Este espectáculo breve y económico, mezcla de revista, zarzuela y sainete, entra en el Río de la Plata en 1889. *La Gran Vía* se estrena en Buenos Aires con el mismo éxito que la obra alcanzó en Madrid. En agosto de 1890 ya un autor argentino adapta la nueva modalidad y así se estrena *De paso por aquí* de Ocampo, versión americanizada de *La Gran Vía*.[17] Durante los últimos años del siglo esto se repite y son varios los autores que escriben para el «género chico». Luego de

[16] Leandro Fernández de Moratín: «Reseña histórica sobre el teatro español», *Orígenes del teatro español*, Madrid, E.P.E.S.A., 1956, p. 10.

[17] Blas Raúl Gallo: *Historia del sainete nacional*, Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1958, p. 37.

Ocampo, ya en Nemesio Trejo, Ezequiel Soria, Enrique García Velloso y Carlos M. Pacheco se nota una acentuación de elementos autóctonos en la ambientación, aunque aún encuadren sus obras dentro de los padrones del «género chico» peninsular. Poco a poco, sin embargo, se fueron introduciendo ciertos detalles que desembocarán eventualmente en una mayor independencia. Fueron desapareciendo, por ejemplo, los tradicionales «dúos» zarzueleros y se fueron afianzando cada vez más los personajes americanos. Hay que reconocer sin embargo que muchas de las que fueron consideradas como características netamente criollas eran el resultado de equivalencias y traslaciones frente a lo peninsular. De ahí que el «chulo» de allá fuera nuestro «compadrito», las «verbenas», la «milonga» porteña, la «chulapa» la «mina» arrabalera, y así con la mayoría de los personajes hasta el momento en que se comienza a introducir en la escena a los personajes de la inmigración.

Cuando el sainete criollo comenzó a adquirir el auge espectacular que mantuvo hasta 1930 aproximadamente, ciertas características contribuyeron a definir este fenómeno como producto marcadamente nacional y cuya existencia misma derivó en gran parte de acontecimientos históricos que vinieron a transformar las propias bases de la sociedad. Con el continuo arribo al país de las grandes olas inmigratorias, a los tipos nacionales se van uniendo los nuevos personajes llegados de otras tierras. Al extranjero recién llegado se le oponía en la realidad y en las tablas el argentino, perplejo y resentido ante tamaña avalancha. Dentro del sainete, tanto unos como otros, habitaban los legendarios «conventillos», verdaderas babeles donde se enfrentaban los personajes más dispares. De este enfrentamiento surgen los estereotipos, mezcla de ponzoña y simpatía, y todo esto —burlas, tipos, conventillos y miseria— se va convirtiendo en carne del sainete. El inmigrante y el criollo son sus personajes, el conventillo y el arrabal sus escenarios. La asimilación de todo este ma-

terial humano que la sociedad está experimentando, el teatro lo vive en el sainete. La gente se reconoce en él, aprende de él, se identifica con él y lo convierte en un fenómeno que por su magnitud no habrá sido igualado hasta hoy día. Innumerables fueron los autores y las obras se cuentan por los millares. No entraremos en una discusión de cuánto hubo de degeneración artística ni de pobreza creadora en algunos de sus principales cultores. Desde una perspectiva temporal el fenómeno aglutina todo, lo rescatable y lo no tanto. A pesar de sus muchas fallas (como también a causa de sus muchos aciertos), este estilo marcó una época, y a tal punto que aún hoy se pueden percibir sus ecos y continuamente se adoptan y revitalizan diferentes aspectos de él.[18]

Al elevar a la escena esa masa anónima de extranjeros y nativos habitantes del arrabal, el sainete no puede evitar que un hálito dramático quiebre la clara jocosidad de su forma tradicional. Con esto va adquiriendo una característica que será la que identifique a sus mejores logros. Está lejos ya el mundo de las comedietas de Ramón de la Cruz.

> Mientras los autores hispanos disponían de una unidad geográfico-nacional que podía diversificarse sin alteraciones importantes en un sinfín de tipos regionales; en nuestros conventillos y orillas ciudadanas armonizaban y desarmonizaban al mismo tiempo individuos de las más variadas nacionalidades, con ambiciones y sueños —no siempre sanas las unas ni puros los otros— que los convertían en seres complejos y desubicados.[19]

En las mejores obras de este género existe una complejidad temática perceptible, un intento de problematizar las pasiones con el consecuente ahondamiento ético (tales son los sainetes

[18] Ver CONCLUSIÓN.

[19] Luis Ordaz: *El teatro argentino,* Buenos Aires, La Historia Popular, 1971, p. 86.

de Payró, Samuel Eichelbaum, alguno que otro de Carlos M. Pacheco y las obras de los autores del «grotesco criollo»). En los logros menores la imposibilidad de contener y sintetizar todos los contrastes empujó a los saineteros a la caricatura y a la mueca recargada.

En su gran mayoría los saineteros se limitaron, una vez delineados los tipos clásicos y las características tramas, a repetirlas hasta la saturación. Uno de ellos, Alberto Vacarezza, detalló en su petitpieza, *La comparsa se despide,* los elementos para la construcción de un sainete. Un personaje, Serpentina, dice:

Un patio de conventillo
un italiano encargao
un yoyega retobao
una percanta, un vivillo
dos malevos de cuchillo
un chamullo, una pasión
choque, celos, discusión
desafío, puñalada
aspamento, disparada,
auxilio, cana... ¡Telón![20]

Como se puede observar aquí, existe una pequeña galería de personajes y una fijación de temas. No hay que olvidar que si los autores antes citados alcanzaron logros más elevados, en general mantuvieron siempre los elementos arriba mostrados.

Por lo general, el sainete se detuvo en lo exterior, en los aspectos más notorios, para hacer crecer desde allí la caricatura. El propósito del sainetero fue la creación de héroes

[20] *yoyega retobao*: gallego beligerante
percanta: muchacha
chamullo: coqueteo o flirteo
cana: policía.

que condensaran ciertos atributos con los que el público se identificara en su simpatía o en su rechazo. Si bien este proceso de reducción fue visto como método artístico poco noble por la crítica intelectual y culta de la época (Miguel Cané por ejemplo) no podemos dejar de observar que, con esto, el sainete criollo viene a entroncar con una tradición dramática de reconocido valor. La caracterización a partir de rasgos externos es un procedimiento tan antiguo como el teatro mismo. Ya en Grecia el escenario contenía tres puertas, y dependiendo de la que el personaje utilizara para su entrada o salida, le eran atribuidos un origen y un destino. Más tarde la comedia latina hizo uso de particularidades en el vestido para indicar las características del personaje. Por supuesto el teatro alegórico también se valió de procedimientos similares. La *Commedia dell'arte* usó tanto los colores como los ropajes para tipificar los caracteres. Los personajes adquirían una proyección genérica tal, que con la sola aparición de Colombina, Pantalón o Arlequín ya se sabía cuál era el trazo dramático que dominaba la acción. El proceso de fijación se basaba en el uso de los elementos más obvios.

En el sainete criollo el proceso es básicamente el mismo. La composición de los tipos requiere un mimetismo mayor, es verdad. Se puede decir que la estilización de atributos que se observa en la *Commedia dell'arte* (basta ver los diseños de Callot) no existen en el sainete criollo (aunque aparecerán en el grotesco posterior). Son las características externas más o menos comunes las que suben al escenario: el «jopo» del compadrito, la vestimenta del «malevo», la forma de moverse y gesticular de la «mina», etc. Este proceso de fijación a partir de los elementos más verificables, como son la nacionalidad, connotaciones sociales y rasgos físicos, implica también un proceso de reducción numérica o de selección. Como aparece en la «fórmula» de Vacarezza, para cada conflicto ya existe un tipo que el público reconoce, definido en su totalidad física y psíquica y con todas las connotaciones

necesarias para no exigir ningún tipo de desarrollo psicológico-dramático. A cada uno de ellos se le ha asignado una serie de atributos: una máscara. Como mero artículo de referencia haremos una revisión de los tipos principales: el Tano (italiano, napolitano), el Gallego, el Malevo, la Mina, el Guapo, el Compadrón, el Compadrito y el Compadre, el Criollo, los Biabistas, Escruchantes, Punguistas y Escamoteadores, el Turco, y las variantes ambientales del conventillo, el patio, la milonga y el mercado.[21] Cada uno de ellos, fuera de los rasgos físicos identificables, personifica una postura humana, una posición definida dentro del medio social, un *status* laboral y una serie de rasgos psíquicos que condicionan su interacción con los demás personajes.

Un elemento de fijación de suma importancia, y que dio al sainete una fisonomía inconfundible, fue el uso del lenguaje. El idioma del escenario fue objeto de crítica, de rechazo, de imitación y de estudio de su época tanto como en nuestros días. Giros provenientes del área rural, de los bajos fondos ciudadanos, neologismos, barbarismos y deformaciones de todo tipo adquirieron categoría dramática. A esto se sumó el castellano quebrado y a veces ininteligible de los inmi-

21 *Malevo:* figura semiurbana similar a la del Gaucho Malo rural.
Mina: muchacha bonita, con fama de coqueta, vanidosa y seductora.
Guapo: el matón de barrio.
Biabista: atracador de vía pública, en general va armado.
Escruchante: ladrón de viviendas o comercios.
Punguista: «pick pocket» o limpiabolsillos callejero.
Escamoteador: el maestro del robo, el de mayor destreza en el engaño y en la trampa.
Compadrito: el mozo acicalado que imita las ropas y los modales de las clases altas.
Compadre: el socio en los negocios delictivos, o el compañero de juerga del Compadrito.

Ver Julio Casadevall, *El tema de la mala vida en el teatro nacional*, Buenos Aires, Editorial Kraft, 1957.)

grantes. El mejor ejemplo de esto es el «cocoliche»[22] que se acopla al lunfardo. «Entre los términos del hampa, del "caló" bonaerense, de aquellos heredados del gauchismo y del criollismo rural y la distorsión inmigratoria se compaginó la materia prima de un habla popular hasta entonces desconocida dentro del cuadro más o menos purista del centralismo idiomático español.»[23]

Nada de esto es nuevo sin embargo. Desde Quiñones de Benavente hasta Muñoz Seca las distorsiones idiomáticas han sido usadas como recurso jocoso o pintoresco. Ya Aristoteles prescribe para la comedia la imitación de aquellos elementos que constituyan un rasgo risible, y el idioma sería sin duda uno de ellos. La *Commedia dell'arte* tampoco rechazó la desfiguración lingüística y se apoyó, en cambio, en diferentes jergas dialectales.[24] Si se piensa bien, algunas de las consideradas «aberraciones» gramaticales y de vocabulario se justifican en el caso del sainete criollo más que en el de ninguno de los casos arriba citados. El inmigrante llega a América, y su idioma nativo, aquél en que se expresa y donde residen todas sus posibilidades de comunicación, se convierte de repente en anacronismo. El problema del recién llegado, que es el de la imposibilidad de adecuación y asimilación y de la pérdida de la identidad nacional, se traduce en el teatro como problema lingüístico; y la tipificación se da en forma preponderante a nivel idiomático. El «cocoliche», por ejemplo, no es sólo particularidad lingüística sino que es también, y muy principalmente, «máscara». Lo mismo es válido para la

[22] *Cocoliche:* deriva el nombre de un obscuro actor italiano, Francesco Cocoliche, cuya manera de hablar producía efectos cómicos en el público. Es un lenguaje exclusivamente teatral, de retorcida sintaxis y en el cual un castellano mal pronunciado se mezcla con el italiano.

[23] Gallo, pp. 161-162.

[24] Atilio Dabini: *Notas sobre la «Commedia dell'arte»*, Bahía Blanca, Panzini Hno., 1957.

jerga del Turco, los usos dialectales del Gallego o el castellano peculiar del Guapo.

El sainete criollo así constituido se mantiene vivo durante tres décadas (1900-1930). Son miles las obras que se escriben y representan y tal vez una docena de nombres autorales que cabe recordar. Antes de desaparecer, sin embargo, dará un último estertor: el «grotesco criollo» nace y se alimenta del sainete. No rechaza ni modifica sus características esenciales: se apodera de sus tipos, de su idioma, de su ambiente y les monta encima una nueva dimensión.

B. Ubicación del grotesco dentro de las corrientes teatrales de la época

1. GROTESCO Y SAINETE

Cuando decimos que el grotesco parte de los elementos saineteriles trascendiéndolos en otra dimensión, queremos indicar que el grotesco criollo debe ser entendido como la forma «problematizada» del sainete. La interacción entre ambos estilos se corrobora no sólo en la actividad de los dramaturgos que fluctúan entre uno y otro estilo sin limitar su producción a los llamados «grotescos».[25] Otro dato que corrobora los vasos comunicantes entre ambas manifestaciones es la actividad actoral. Las compañías e intérpretes que se dedicaban por excelencia al sainete, también llevan a las tablas los grotescos. Roberto Casaux, Guillermo Parravicini, Luis Arata (este último en particular, el «tano» más logrado de los sainetes y el mejor especialista en la actuación de los grotescos) dividen su talento interpretativo entre la estructuración de los clásicos tipos saineteros y los niveles interpretativos más complejos, requeridos por el grotesco criollo. El estilo que lo constituye

[25] Juan Carlos Ghiano no participó cronológicamente del período de auge del sainete.

se basa precisamente en la intensificación de ciertos elementos sobre una estructura dramática que se basa siempre (con *Relojero* como única excepción) en las pautas sainteriles.

¿En qué consiste esta transformación? Para intentar una explicación tendríamos que partir de la perspectiva que ha configurado tradicionalmente el costumbrismo del que se nutre el sainete. Esta forma teatral se elabora a partir de una visión romantizada de las clases bajas. Esta visión implica dos aspectos: a) una «idealización» y b) una «reducción». En el primer caso, la visión jocosa y amena de la miseria proviene de la imposibilidad de penetrar en forma crítica los estratos más bajos. Se los inviste entonces de un matiz románticamente desprovisto de conflictos y de esta forma se los estereotipa y simplifica. La miseria no está vista por esta tradición literaria como problema económico-social, sino que la tendencia general ha sido a encararla como generadora de una posibilidad de cierta «inocencia» ideal, de limpieza de alma y de sencillez de sentimientos. El mundo de los barrios bajos es, hasta cierto punto, el «paraíso perdido» de las clases altas. Esta perspectiva condiciona un proceso de fijación del hombre dentro de determinados contextos ético-sociales. En ese universo idealizado los seres y el medio sufren un proceso de reducción a una serie repetitiva de imágenes donde la sociedad aparece apoyada en estructuras inamovibles. El costumbrismo es, en ese sentido, una concepción básicamente conformista del mundo: se apoya en una armazón donde lo humano y lo social responden siempre a moldes estereotipados. Por ello su moral es tradicional. Parte de una aceptación de las estructuras sociales y perpetúa sin cuestionar el orden jerárquico. Este conformismo básico condiciona también la fijación de la naturaleza humana a partir de hábitos y fórmulas sociales y lingüísticas. El universo es *armónico,* tanto en su contextura ética como estética. Sus elementos se encuentran integrados en un todo ordenado y sólido, poseedor de pautas propias y regido por un sistema de corres-

pondencias íntimas. Hay, por supuesto, el número de choques exigidos por la dinámica del argumento, pero éstos se dan a nivel periférico y nunca llegan a resquebrajar la armonía básica. La base de ese sistema es lineal; linealidad entendida como fluidez armónica de relaciones humanas y sociales, como «compatibilidad» que permea todos los estratos, incluyendo los lingüísticos.

El grotesco usa los mismos elementos sainetériles —ambiente, tipos, lenguaje— pero en lugar de perpetuar el enfoque costumbrista lo desmonta, quiebra su linealidad y lo problematiza. Impone al sainete un ritmo de contratiempo que invalida la reciprocidad. Los alcances de este cambio van más allá de lo puramente técnico. Si consideramos como cierto el hecho de que el sainete se maneja con pautas prestadas por la moral «oficial», nos encontramos con que el grotesco constituye un teatro de crisis y de conflicto. Los pilares éticos del costumbrismo son los de la moral tradicional: los personajes se manejan con los conceptos usados para ordenar al hombre dentro del sistema. Los móviles siguen siendo los mismos: el sentido del honor, la preocupación con la fama, la decencia proveniente del acatamiento de ciertos órdenes, los deberes impuestos por un sistema que los explota como sagrados; en fin, una jerarquía de principios que se consideran perfectamente capaces de vigencia dentro de un sector económico mísero y explotado. Si el sainetero parte de la aceptación de ésta como la única ética posible, los conflictos se definen de una manera simple: transgresión de una ley, desorden temporario y restablecimiento del orden a base de un sistema de castigo o de premio de acuerdo al código. La constelación de los «buenos» y los «malos» está respaldada por ese concepto del orden. En este sentido el sainete implica lo humano visto desde una perspectiva exógena, ordenada de acuerdo a sus elementos más superficiales.

En el grotesco, en cambio, la perspectiva parte desde adentro. El hombre no actúa allí impelido exclusivamente

por un ordenamiento externo. Aparecen por primera vez las zonas oscuras, lo irracional y la conciencia del ser. Al quebrar entonces la correspondencia armónica entre el hombre y lo social, introduce una fisura en el orden planteado por el sainete. Se vuelve el teatro de los mitos desmontados. Sea el mito de la familia en *El organito,* del trabajo honrado en *Mateo,* del éxito profesional en *Stéfano,* de la moral en *Relojero,* o de la bondad en *Cremona.* El sistema de correspondencias y de identificación sobre el que descansa el sainete se desmonta en el grotesco. El lenguaje es un elemento revelador de este fenómeno. Mientras que en el sainete sirve para colorear el ambiente y para fijar en forma cómica a los personajes, en el grotesco se transforma en sistema de desintegración. Las jergas ya no son máscara jocosa sino elementos disolventes que traban la comunicación y desarmonizan la interacción entre los hombres. Lo que era identificación —correspondencia de significado y significante en un signo que precisa, colorea y fija— aparece ahora como «anomía», donde la posibilidad de reciprocidad está coartada.

En la perspectiva del sainete, el lenguaje, como elemento representacional epidérmico es *unívoco.* Su propósito no es de ahondamiento revelador ni conflictuante. El grotesco en cambio se apoya en el *equívoco.* Si la palabra es el medio supremo de comunicación, lo equívoco del lenguaje empleado en estas obras se señala como ambigüedad esencial, un desajuste entre propósito y acción. Es, a nivel lingüístico, la desarmonía que caracteriza a los personajes del grotesco, entre los impulsos de su ser profundo y las acciones de su ser social.

Decimos que en el grotesco está ausente o «problematizada» la correspondencia básica de sainete. Lo que en el costumbrismo es fórmula lingüística jocosa, vehículo lineal de interacción, en el grotesco es elemento de choque, de contradicción, y que al ser llevado a sus límites máximos de cerrazón se convierte en balido de oveja *(Stéfano).* Es lo que va de

lo genérico a lo individual. Del acento colectivo (el hombre y sus conflictos diluidos dentro del pintoresquismo ambiental) se pasa a zonas más íntimas. El exterior cómico se mantiene, pero lo cómico en el sainete es resultante de lo periférico, elementos inarmónicos que por ser puramente externos nunca llegan a alcanzar niveles donde se conviertan en indicadores de algo más crítico. La «risa franca y desinteresada» es asimiladora; responde a incentivos estereotipados y su función no es corrosiva. La comicidad en el grotesco, en cambio, surge de anomalías profundas, de contradicciones entre un exterior risible y una interioridad dolorosa; del choque entre un impulso vital superior y una realidad que lo desvirtúa. La risa en este caso ya no puede ser la misma. No podemos olvidar que es precisamente a partir de ese choque de contextos incompatibles que el mundo aparece distanciado y provoca en nosotros el sentimiento del grotesco, como ya lo señalara Kayser.

A esto se suma el final en fracaso de la mayoría de las obras. Ya no existe aquí un restablecimiento del orden ni un retorno a lo normal porque tanto la normalidad como el orden son enjuiciados y declarados inoperantes por el grotesco. El personaje, al final de la obra, carece de todas las certidumbres que constituyen los hilos motores del universo sainteril.

Ya indicamos anteriormente que el sainete era la versión teatralizada de inmigración argentina. Por la escena desfilaban los caracteres que los barcos iban depositando en el puerto y los criollos que se enfrentaban y convivían con este fenómeno. Señalamos la medida en que estos personajes fueron transportados a la escena y fijados a partir de características corporales, gestuales e idiomáticas. También indicamos cómo su trazado dramático fue encuadrado dentro de fórmulas de fácil efectismo y de simplificación de conflictos. De la misma forma la interacción de estos personajes, compleja en la realidad, se daba a nivel periférico. Si la pobreza

y la precariedad aparecían trazadas en el sainete, era siempre bajo una faz de amable familiaridad en la que se disolvían las diferencias, necesidades y carencias. Es el enfoque de *El patio de las flores* (1915) de Armando Discépolo o *El conventillo de la paloma* (1922) de Vacarezza. A través de este escenario, las clases dirigentes y la burguesía veían no sólo el fenómeno de la inmigración sino los sectores del arrabal porteño (fuente que inspira al sainete) con un gesto de satisfacción. Era la versión que les tranquilizaba. En este aspecto el género chico criollo siguió fiel en el trazado a la tradición peninsular. («El autor no es un inquieto reformador de su tiempo. Su moral es tradicional; no tiene dudas sobre los cimientos de la sociedad en que vive, cuyo orden jerárquico reverencia y no cuestiona. En muchos sainetes se ridiculiza a los que se salen socialmente de su molde. Hay una que otra objeción pero no como para convertirse en regla.»)[26]

En la ruptura de identidad del personaje, en el choque de su yo profundo con la realidad externa entendida como lo social, en la invalidación de los preceptos mantenidos por la moral oficial (y perpetuados por el sainete) como absolutos e inamovibles, el grotesco se vuelve expresión dialéctica del sistema. Entendiéndolo de esta manera cobra sentido la observación de David Viñas: el sainete es el *contexto* del grotesco entendido como *texto*.[27] Luis Ordaz también lo entiende de esta manera al expresar lo siguiente:

> Pues si bien en la corriente más popular de la dramática argentina abunda el diseño de tipos llanos animando tramas de escarceo amable o francamente jocoso —pre-

[26] J. L. Alborg: *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1966, II, p. 103.

[27] David Viñas: «Armando Discépolo; grotesco, inmigración y fracaso», prólogo a A. Discépolo, *Obras escogidas*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1969, p. VII.

dominio y cargazón de color sobre cualquier problemática— propio del sainete de antecedencia hispánica, también existen piezas donde, sin apartarse y desechar del todo las singularidades específicas, aparecen personajes que se hallan trabajados al modo de los «aguafuertes» del «grottesco» italiano.[28]

¿Qué llevó a estos autores a expandir de tal manera las fronteras del sainete criollo? Ya señalamos anteriormente la medida en que el grotesco en Argentina resultó de una ampliación de técnicas dramáticas y de una visión del arte más compleja y completa. Pero por otra parte es imposible dejar de lado los acontecimientos históricos que marcan estas primeras décadas del siglo y que entran en crisis precisamente en los años en que el sainete deja de ser la visión color de rosa de la miseria inmigratoria y se convierte en las tintas negras que dibuja el grotesco. Esto es significativo si se considera la militancia política de Armando Discépolo y de su hermano Enrique Santos (descendientes ellos mismos de inmigrantes italianos) y su incorporación al grupo de artistas comprometidos de Boedo (frente a los estetizantes de Florida)[29] y el giro que sus obras toman por esta época, desde el amable sainete al grotesco criollo.

A partir de 1853 la Argentina resurge de los conflictos en que la sumieron las luchas posteriores a la independencia e inicia la etapa de organización nacional al subir al poder la oligarquía liberal. Sobre los postulados de Sarmiento y Alberdi y el lema de «gobernar es poblar» se lanza un programa (Proyecto Liberal) que representa el comienzo de la transición hacia una sociedad industrial y que requiere como

[28] Luis Ordaz: Prólogo a «El grotesco criollo», *Breve historia del teatro argentino*, Buenos Aires, EUdeBA, 1965, VII, p. 11.

[29] Norberto Galasso: *Discépolo y su época*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1967.

primera condición la promoción de inmigración masiva. Es resultó de un esfuerzo consciente para substituir a la vieja tructura heredada de la sociedad colonial con otra, inspira en los modelos más avanzados del Occidente. A partir 1856, a una población local estimada en un millón doscien mil habitantes, se sumaron, hasta 1914, seis millones y med de inmigrantes.[30]

A las aspiraciones del gobierno apoyadas en una propaganda que invitaba a «todos los hombres del mundo» a conquistar la prosperidad bajo el sol argentino, bien pronto contrapuso una realidad que las circunstancias agudizadas partir de los comienzos del siglo XX (y que harían crisis más tarde) tornarían en el opuesto de la imagen propagandístic La Argentina no era la tierra de promisión para los inmigrantes obreros. Para el Proyecto Liberal, el «gobernar es poblar» debía ser el transplante a la Argentina de pedazos de civilización de los países más adelantados de Europa occidental. Pero, en cambio, al país vinieron campesinos y artesanos de las zonas meridionales más empobrecidas. Alrededor del 75% de esa masa inmigratoria se quedó en los centros urbanos a trabajar en servicios públicos, actividades domésticas, talleres y fábricas y una parte mínima experimentó algún tipo de movilidad de clase.[31]

[30] Gino Germani: *Política y sociedad en una época de transición. De la sociedad tradicional a la sociedad de masas*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1971, p. 243.

[31] Rodolfo Puiggrós: «El yrigoyenismo», *Historia crítica de los partidos políticos*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1965, II, p. 155. Si se desea ampliar información no sólo sobre el problema inmigratorio en sus aspectos económicos, políticos y sociales, sino también sobre los acontecimientos históricos de estas tres primeras décadas del siglo, se puede recurrir a varios estudios críticos: José Luis Romero: *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo* XX, México, Fondo de Cultura Económica, 1965; Eduardo Giuffra; *Hipólito Yrigoyen en la historia de las instituciones argentinas*, Buenos Aires, Ediciones de la Fun-

Entre los años 1900 y 1929 (período que coincidió con el auge del sainete), la economía argentina marcó el mayor ritmo de crecimiento en el mundo, aunque tan intenso progreso material quedó circunscripto a un reducido sector dominante en la economía agropecuaria e industrial; una ola de opulencia que disimuló el atraso y la pobreza de gran parte del país. La inmigración crecía en mayor grado que la demanda de fuerzas de trabajo, pero el excedente de mano de obra permitía mantener bajos los salarios y elevadas las rentas y ganancias. Era la condena del «gobernar es poblar» planteado con estrecho criterio colonial. Mientras seguían llegando sin cesar multitudes de inmigrantes engañados con el señuelo de la riqueza, mientras los salarios no cubrían las necesidades y la desocupación se generalizaba, los sectores de la oligarquía terrateniente e industrial impulsaban con mayores bríos para su provecho personal la política inmigratoria.

Junto con el constante aumento de la capitalización, el problema del inmigrante se agudizó y su frustración se tradujo bien pronto en una ininterrumpida agitación social en forma de luchas obreras por reivindicaciones económicas. La inmigración se convirtió, para el gobierno, de instrumento de enriquecimiento en dolor de cabeza. En oposición a la imagen de «tierra de promisión» que se quería mostrar al mundo, en la opulenta Argentina del centenario había desocupación y hambre. La subida al poder con la plataforma populista y el apoyo masivo de las clases populares del radicalismo yrigoyenista (1916-1922 y 1928-1930) contribuyó

---

dación, 1969; Tomás R. Fillol: *Social Factors in Economic Development. The Argentine Case*, Cambridge, The M.I.T. Press, 1966; David Tieffenberg: *Luchas sociales en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Aldaba, 1970; Rodolfo Puiggrós: «La democracia fraudulenta», *Historia crítica de los partidos políticos argentinos*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1965, IV.

a la vocalización de la crisis al ceder el gobierno a la presión de los sectores más reaccionarios de la oligarquía que gobernó hasta entonces (y cuyos parlamentos fueron básicamente mantenidos por el radicalismo). Esta presión se tradujo en campañas represivas que culminaron dramáticamente en los hechos sangrientos de la «semana trágica» (6 al 13 de enero de 1919) cuando fueron masacrados cientos de obreros metalúrgicos. No fue esto cosa nueva sin embargo. La crisis político-social causada por los problemas económicos y la creciente militancia de los sectores obreros (inmigrantes en su mayoría) ya se venía manifestando desde temprano en sangrientos encuentros. Basta sólo recordar entre los más funestos el del 1º de mayo de 1909, los acontecimientos del 13 al 16 de mayo de 1910, el «grito de Alcorta» de 1912 y la serie de legislaciones con que se pretendió institucionalizar la represión contra los inmigrantes: la Ley de Residencia o 4144 y la tristemente famosa «ley mordaza» de 1919 tendiente a crear un sindicalismo oficial con discriminaciones entre argentinos y extranjeros.

Estos acontecimientos, que marcan el fracaso del Proyecto Liberal que define la política argentina durante las tres primeras décadas del siglo, culminan con la institucionalización de un régimen de tempranos esbozos fascistas en el golpe militar del General Uriburu precisamente en 1930. Estas son las décadas de apogeo del sainete criollo y de gestación, a partir de 1920, del grotesco criollo. Del gran optimismo de 1853 encarnado en la propaganda del gobierno se fue pasando así a la quiebra cuyo símbolo mayor se condensa en torno a 1919 (con la «semana trágica»). De ahí que lo esencial del teatro grotesco sea (frente al amable y poco problemático sainete) precisamente su significación como comentario dramático del fracaso liberal, verificado en las insuperables contradicciones vividas en los años del yrigoyenismo. Nada tiene de casual, por consiguiente, que esta ma-

nifestación teatral contenga como núcleo el fracaso social y, por lo tanto humano del inmigrante.

La crisis de estos años revuelve las aguas para muchos otros: desde Eduardo Mallea en su *Historia de una pasión argentina* y Scalabrini Ortiz con *El hombre que está solo y espera,* a Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la Pampa* y *La Cabeza de Goliat,* se evidencia un intento de interpretar y analizar los valores cambiantes de la sociedad en crisis. El grotesco criollo es el género que lo hace en la escena.

Es oportuno recordar que este teatro entronca directamente con una tradición teatral popular que arraiga en la realidad social de América. Tal fue el teatro de intención criolla que comienza con la generación de 1564 (Cristóbal de Llerena, Fernán González de Eslava, etc.)[32] y que se continúa en los entremeses de los siglos XVII y XVIII y los dramas románticos y comedias costumbristas, culminando en Argentina con *Juan Moreira* en el siglo XIX y el sainete criollo por una parte y los dramas de Florencio Sánchez por otra en el siglo XX.

2. GROTESCO Y «GROTTESCO»

Otra forma teatral de directa y marcada influencia sobre el grotesco criollo es el *grottesco* italiano. Desde el estreno de *La máscara y el rostro* de Chiarelli (en versión castellana de Antonio Lepina y Enrique Tedeschi por la compañía Rivera-de Rosa) y *Seis personajes en busca de autor* (representada en Buenos Aires en 1923), son muy numerosas las obras de esta corriente que se llevan a la escena en Argentina, culminando con la visita del propio Pirandello en 1933, quien aparte de dirigir y protagonizar algunas de sus obras, dedicó

[32] José Juan Arrom: *El teatro en Hispanoamérica en la época colonial*, La Habana, Anuario Bibliográfico Cubano, 1956, pp. 40, 58-71.

la mayor parte de su tiempo a dar un ciclo de conferen-
La gran influencia que este autor en particular ha te-
sobre diversos dramaturgos argentinos (fuera de los ya
tados) se evidencia en la cantidad de títulos que apun-
directamente a Pirandello o a la problemática planteada
su teatro: Roberto Arlt, *El fabricante de fantasmas;* E
Aloisi, *Nada de Pirandello, por favor;* José María Mon-
Sans, *Yo me llamo Juan García;* Julio Traversa, *Un au-
en busca de seis personajes*, entre otros.

Las obras de los dramaturgos italianos parten de un
base común: los viejos ideales que sustentaban a la socied
estructurando el comportamiento del hombre de acuerdo
valores ético-morales conocidos como válidos y absolutos
que respaldan el teatro del romanticismo, realismo y natu-
lismo, dejan de tener vigencia. El hombre contemporáneo
presenciado la desintegración de los esquemas positivis
y ha emergido de una guerra que lo ha dejado perplejo
exhausto.

> Da questo stato d'animo, che la generazione degli an
> succeduti al grande sforzo della guerra ha vissuto in
> tutta la sua angoscia, è germinato il «Teatro del grot-
> tesco», l'intuizione dramatica del quale s'impernia tut
> sulla lotta fra le «costruzioni» sotto di cui, in buona
> in mala fede, la vita si maschera e si nasconde e la spon-
> taneitá dell'istinto vitale che contro di quelle di vol
> in volta si riaferma.[33]

Si los dramaturgos que enfrentaron la sociedad con un
perspectiva crítica, como es el caso de Shaw, y procedieron
a disecarla mostrando sus contradicciones, lo hacen todavía
dotados de una fe social y moral que da sentido y cuerpo
sus planteos, los dramaturgos del *grottesco*, en cambio, si algo
tienen en común, es la certeza de que todo intento de re

[33] Adriano Tilgher: *Etudi sul teatro contemporaneo,* p. 110.

sión es vano. El hombre nunca podrá enfrentarse en forma *positiva* con la realidad, simplemente porque ya ha tomado *conciencia* de que esa realidad no puede ser afectada por sus *acciones*. Si este teatro reconoce en el ser humano una dimensión interior, también reconoce que está preso bajo una máscara; ahogado por la postura que la necesidad de vivir y funcionar dentro de la sociedad le obliga a asumir. El planteo de este teatro es el siguiente: el ser humano puede llegar en algunos momentos a tomar conciencia de la existencia de esa máscara; puede incluso intentar su rebelión personal levantándose contra ella. Pero si lo hace sucumbe; si elige arrancársela ya no tiene cabida dentro de la realidad social y su único recurso es entonces el aislamiento total (*La máscara y el rostro* de Chiarelli), la muerte (*La bella durmiente* de Rosso di San Secondo) o el retorno al escondrijo de la máscara (*La escala de seda* de Chiarelli o *El hombre que se encontró a sí mismo* de Antonelli).

En estas obras la crisis de valores se manifiesta en una situación teatral que tiene como base la desintegración de los elementos sobre los cuales se apoyaba el teatro burgués de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Chiarelli, en un discurso pronunciado en el teatro «Argentina», con motivo de la representación de *La máscara y el rostro,* lo declara explícitamente:

> Fue escrita esta obra inmediatamente antes del estallido de la guerra. En esa época el drama italiano sucumbía bajo modelos gastados, especialmente aquellos trazados por autores extranjeros. Era imposible asistir al teatro sin encontrarse con lánguidas y locuaces nietas de Margarita Gautier, de Rosa Bernd o de algún seguidor tardío de Oswald o de Cyrano. El público derramaba lágrimas sentimentales y salía del teatro con el ánimo caído, pero a la tarde siguiente se precipitaba

en masa a aclamar una *verte pochade* como *Ele pillo d'Ercole* para recuperar el equilibrio social y moral

Es contra este tipo de drama que los esfuerzos de dramaturgos del *grottesco* van dirigidos. En su prólogo *Teatro grottesco del novecento,* Gigi Livio señala la forma en que estas obras atacan el teatro burgués a través de de sus elementos claves: el triángulo amoroso. «*E perciò confronti della commedia borghese nella sua ultima fase, qu lla tutta accetrata sul triángolo marito-moglie-amante... ch si articola la tematica parodica degli autori del grottesco*»

El tema del adulterio, meollo de la gran mayoría de *grottescos,* pasará de una condena moralística burguesa, a una visión moralmente más compleja del problema. En *La máscara y el rostro,* la unión final de los esposos-amantes implica precisamente el retorno al instinto y al sentimiento, en oposición al trazado moralista-racional del teatro burgués.

La unidad de carácter bosquejada por el realismo y consolidada por las obras naturalistas es otro de los mitos que el *grottesco* invalida. Al cavar más hondo en la personalidad y reconocer la disociación que desgarra al hombre, se pone en jaque la redución de las conductas a incentivos sociales, morales que se apoyan en delineamientos claros entre lo que es el bien y el mal. Pirandello es, por supuesto, quien profundiza más este enfoque, y por ello también se considera muchas de sus obras como integrantes de este movimiento.

Esta renovación temática, a partir de los elementos del viejo drama, se da en todas las obras. Lo que hemos dicho del grotesco respecto al sainete —mantenimiento de fórmulas lingüísticas, ambientales y temáticas, encaradas ahora bajo

[34] En Walter Starkie: *Luigi Pirandello,* Berkeley, University California Press, 1965, p. 10.

[35] Gigi Livio: Prólogo a *Teatro grottesco del novecento,* Milano, U. Mursia & Co., 1965, p. v.

una nueva luz— se puede decir del *grottesco* italiano frente a la comedia burguesa. Varios críticos (Silvio D'Amico, *Il teatro dei fantocci;* Adriano Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo;* Walter Starkie, *Luigi Pirandello,* y el mismo Gigi Livio)[36] evalúan negativamente el hecho de que esa reacción contra formas teatrales anacrónicas no haya conseguido crear un drama que refleje valores nuevos. Pero esa imposibilidad de reemplazar las viejas pautas caducas con nuevas pautas positivas, ¿no era acaso el gran problema ético de la sociedad misma? Creemos que simplemente al colocar al viejo drama (y con él a los valores que lo nutrían) en la línea de fuego, ya estaban llevando a cabo de alguna manera, un intento de renovación y de apertura de nuevas perspectivas.

Si enfrentamos el teatro *grottesco* de los italianos al grotesco criollo, las afinidades aparecen de inmediato. Ambos revelan un estado social en plena crisis de valores tanto éticos como estéticos. Ambos tratan, a través del mecanismo dramático, de desmontar los mitos que esta sociedad ha mantenido como absolutos. El problema ontológico y gnoseológico que culmina con Pirandello se insinúa también en las obras argentinas. En ambos teatros el problema del individuo frente a lo social se manifiesta en un juego donde el dualismo máscara-rostro alcanza una pluralidad de niveles. Pero de ese enfrentamiento surge también una diferencia clave. Si los autores italianos que destacaron la falsedad de la moral pequeño burguesa y la corrupción de las formas de vida tradicionales, también sintieron el peso de la miseria que oprimía a la población (específicamente la del sur de Italia en el caso de Pirandello) prefirieron escoger, de esa realidad, sus aspectos ideales. Los problemas del *grottesco* derivan de una crisis vista en su manifestación moral e inte-

[36] Silvio D'Amico: *Il teatro dei fantocci,* Firenza, Vallecchied, 1920; véanse también las citas 14, 34 y 35.

lectual exclusivamente: la degradación del sentimiento en prejuicio, de la honestidad en la ficción legal; en resum la imagen de una sociedad que no se arriesga a establec un diálogo moral entre los individuos. En estas obras alienación del hombre carece de las connotaciones económi que se vuelven un aspecto clave en los grotescos crioll Aquí el poder impersonal y siniestro que anula en el homb su potencial humano, reduciéndolo a la categoría de fa toche, es el sistema económicamente injusto. En la mayor de las obras nos encontramos con que la falta de medios la lucha por la subsistencia física empujan al personaje a un lucha moral; a tener que escoger entre perecer de miseria alienarse al ceder al sistema; alienación que toma la form de delito en *Mateo* y *El organito*, de renuncia a la activid creadora en *Stéfano*, o de entrega a una moral ajena en *Re jero* o *Cremona*. Aquí el sistema tiene tanto peso en cuan a forma de explotación económica como en cuanto a la im posición de líneas de conducta social. Si el aparato soci anula al hombre al imponerle un esquema moral que se opo a sus impulsos vitales en el *grottesco* italiano, aquí tambié se manifiesta en la imposición y perpetuación de la miseri

3. GROTESCO Y ESPERPENTOS

Algunos estudiosos del teatro (entre ellos José Mar Monner Sans, Alfredo de la Guardia, Juan Carlos Ghiano Angela Blanco Amores de Pagella) han encontrado en may o menor medida, conexiones entre el teatro esperpéntico de Valle-Inclán y los grotescos. Si bien a primera vista podrí parecer que ciertas tendencias hacia un afantochamiento de personaje, presentes en alguna medida en todas las obr argentinas, pueden justificar tales relaciones, creemos que ha profundas diferencias que invalidan ese enfoque. En la con cepción de los esperpentos, el grotesco ha tenido una funció

preponderante, pero en el resultado final, la óptica estética y moral de las obras valle-inclanescas difieren notoriamente de los grotescos criollos. La imagen del mundo deformado al reflejarse en el espejo cóncavo, sin duda produce la suerte de distanciamiento que Kayser y otros consideran básicos en la estructuración del grotesco. El «poner muecas donde hay caras y pintarrajear las delicadas coloraciones del mundo».[37] presume, como lo indica Pedro Salinas, una renuncia grotesca a la pretendida dignidad humana.

A través de esta estética deformadora, Valle-Inclán plantea un sutil paralelo entre la realidad distorsionada de la obra y la realidad observada de España y los españoles. Los esperpentos aparecen de esta forma, condicionados estéticamente por una situación histórica, que al ser reflejada en el espejo se revela absurda. También eso logran o buscan lograr los escritores del grotesco criollo. En las obras argentinas nos encontramos con que los hombres se vuelven grotescos al respirar y actuar dentro de un medio que lleva en sí, el potencial mismo del grotesco. En este sentido ambos teatros implican un cierto grado de «compromiso» con la realidad: se la demitifica para revelar su verdadera naturaleza. La diferencia fundamental entre ambos teatros reside en el proceso creador y en la percepción final del mundo creado. El distanciamiento artístico, esencial en la configuración del reflejo en el espejo cóncavo, se logra en los esperpentos a partir de una perspectiva demiúrgica. El creador se convierte en indiferente titiritero que, desde una posición ética y estética superior a sus criaturas, mueve sus hilos sin por un momento descender a su nivel y proyectarse afectivamente en la acción o en la confección de sus personajes. La estética aquí es totalmente antisentimental. Al colocarse más allá de cualquier identificación afectiva, el creador priva a

[37] Rodolfo Cardona y Anthony Zahareas: *Visión del esperpento; teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, Editorial Castalia, 1970, p. 43.

sus criaturas de la hondura emocional que es instrumento de la risa o del llanto en las comedias y tragedias tradicionales. Si el nexo entre lo cómico y lo trágico es la piedad, motivo sentimental irracional (que transforma en dramático al personaje cómico), la perspectiva demiúrgica consiste precisamente en la abstención de ese nexo. Esa abstención radica en que la perspectiva distanciada anula la dualidad de interior-exterior en el ser humano. Y aquí arribamos a la clave de la diferencia entre Valle-Inclán y los dramaturgos criollos. En la obra de los argentinos, se parte precisamente de la aceptación de esa dicotomía. Los personajes aquí se convierten en grotescos por el choque constante entre su interioridad sensible y la realidad externa que los deshumaniza. El teatro grotesco está poblado de *víctimas* con las que nos identificamos afectivamente en mayor o menor grado. Diríamos más: es precisamente la delicada y profunda humanidad de estos personajes lo que da la medida de la deshumanización del sistema.

Este teatro plantea el conflicto entre la intensidad de la vida interna de estos personajes y su comiquismo exterior, de su vulnerabilidad interior y la crudeza del medio que los aniquila y reifica. La perspectiva no es demiúrgica sino profundamente humana. Ellos sucumben porque asumen dolorosamente una realidad que nunca debería ser tomada como válida (tal como lo hace el titiritero) para la salvación personal. El grotesco es usado por los autores argentinos como medio de acercarse analíticamente a la realidad, sin constituir, a la manera de las creaciones valleinclanescas, un fin en sí mismo.

CAPÍTULO II

EL FRACASO: TEMÁTICA CENTRAL

A. *El individuo y lo social*

Al considerar los grotescos criollos nos encontramos con que, a contraposición de una comicidad emanada de características físicas y gestuales, de particularidades lingüísticas y naturaleza de las acciones y situaciones, las obras están marcadas consistentemente por el fracaso final. Fracaso que en algunos casos se presenta en forma de destrucción física o espiritual y en otros en una claudicación de todo cuanto podría ser manifestación humana espontánea y sincera.

Más que de obras grotescas, convendría aquí hablar de *personajes* grotescos. Como el título de todas ellas lo señala, el centro de la obra lo constituye siempre un personaje particular. Es a través de un individuo enfrentado a sí mismo, a los suyos y a la sociedad, que han de definirse las pautas que señalan al estilo. El elemento clave para la configuración de estos personajes es la *inarmonía*, entendida como pérdida de reciprocidad con todo cuanto les rodea. Estos caracteres surgen como entes aislados, como ramas extrañas

al cuerpo social, entendido éste como el conjunto de reglas, imperativos, ideales e instituciones que identifican el ordenamiento de lo colectivo. Todos los mitos, aspiraciones y ritos que condicionan la conducta social son el resultado directo del sistema vigente, de la ética y las instituciones perpetuadas por el orden oficial y establecido. La inarmonía que mencionamos se da entonces como elemento divergente dentro de ese orden. Por un lado se encuentra el individuo y sus impulsos y necesidades íntimas y por otro lo social, manifestado en forma de imperativos de conducta y de instituciones en las cuales su orden se apoya (la familia, en este caso). El fracaso de los héroes grotescos parte de la existencia de una realidad interna que se opone constantemente a lo exterior social. Acabamos de señalar aquí dos estratos diferentes: individuo y sociedad. Si bien como categorías diferenciales los dos son distintivos, veremos cómo el personaje resume a ambos en su fracaso, reduciéndolos a una premisa básica: el hombre frente a su realidad. Y es aquí donde se evidencia la inarmonía.

Nos encontramos en una época en que el abismo entre las filantrópicas premisas del sistema se invalida frente a la imposibilidad del hombre de realizarse dentro de él. La moral oficial, con sus nociones de honradez, de decencia, de amor al prójimo y de caridad, e impuesto sobre el hombre desde la cuna, se revela inoperante al chocar frontalmente con las condiciones socio-económicas en que estos hombres están situados.

El fracaso del personaje tiene un carácter global. No se trata de la derrota en su aspecto parcial, sino de la pérdida de todas las pautas de orientación en el mundo. Esas pautas, o mejor dicho, lo que las alimenta y condiciona, varía según los casos: puede ser la fe en las instituciones, la confianza en la validez de códigos éticos que supuestamente estructuran la acción humana, el respaldo de creencias que sirven para

justificar sin mayor cuestionamiento la propia posición en el mundo, etc. Los mecanismos varían; lo que les es común es lo siguiente: este proceso de desintegración se da siempre, no como un acto de anagnórisis individual, provocado por un espíritu reflexivo, ni por observación directa de lo externo. La crisis surge cuando el personaje se ve empujado *a pesar de sí mismo* a enfrentarse con la verdad, entendido esto último como la realidad «demitificada». Pero en la casi totalidad de los casos, esta revelación no presupone una liberación definitiva, sino una caída. Y esto arroja sobre la filosofía general de este movimiento una luz particular que analizaremos más tarde. Si en este teatro se debate el problema del conocimiento a nivel individual, este concepto está siempre condicionado por la visión del hombre frente a la realidad de su tiempo; el hombre formado por los preceptos ideológicos de la sociedad en que vive y guiado por sus pautas culturales. Es, en definitiva, el hombre en crisis como ser social lo que se refleja a través de la crisis individual. El potencial de su frustración final reside en el sistema en que él actúa. El escepticismo casi suicida de estas obras contrasta con la «esperanza oficial» de los años de la inmigración y del desarrollo industrial argentino. Es altamente significativo que en la gran mayoría de los casos, los personajes grotescos sean los mismos personajes de la inmigración: los clásicos «tanos».

En los primeros casos *(Mateo, Stéfano)*, la caída del personaje se traduce en la caída de la máscara (entendida como las «formas» de lo social impuestas sobre el individuo). Pero para los personajes grotescos, la máscara no es sólo una forma de aparecer frente al mundo sino también, y muy preponderantemente, una manera de verse a sí mismos. Esa máscara implica su forma de orientación en el mundo, delineada a partir de incentivos externos; pero mentir socialmente es una manera de mentirse a uno mismo. El alma que se contempla a sí misma es un alma solitaria, pero esta soledad

nunca es lo suficientemente poderosa como para que el peso de lo colectivo, con su poder de disimulo y de transfiguración, no penetre el nivel consciente. En esa conciencia vive la conciencia de la comunidad. En ella se proyecta la presión de las formas de pensamiento, de juicio y de acción que regulan la interacción entre los hombres, y cuanto más poderosa es la fuerza de la simulación a nivel social, tanto más habitual esa simulación se vuelve dentro del individuo.

En esas dos obras tenemos que, a partir de una revelación forzada, los personajes son empujados a arrancarse la máscara y, de esta manera, a ver lo social y a sí mismos bajo una nueva luz. Aunque esta revelación no traiga consigo la suficiente *luz* como para iluminar una nueva conciencia, al menos el mecanismo que los mantenía amordazados y prisioneros ya ha sido descompuesto. Pero progresivamtente encontramos que, en los casos siguientes (*El organito, Relojero, Narcisa Garay, mujer para llorar* y *Cremona*), esta caída se acompaña de una creciente imposibilidad de quebrar las barreras. Es decir, el personaje cae y se destruye de una u otra forma, pero sin que esa destrucción implique, como en los primeros casos, una ruptura con lo social (aunque sea siempre una forma de fracaso). Desde Saverio (*El organito*) hacia Nicola (*Cremona*), notamos una progresiva incapacidad de quebrar los lazos que los atan a sus máscaras.[1]

B. *Mateo*

Mateo es, cronológicamente, la primera de las obras de este movimiento. Miguel, un inmigrante italiano, sostiene a su familia de mujer y tres hijos con lo que gana dirigiendo

[1] La secuencia en que estas obras son analizadas responde a un orden cronológico, desde 1921 (*Mateo*) hasta 1950 (*Narcisa Garay, mujer para llorar* y *Cremona*); pero este orden también lleva dentro de sí esa gradación que hemos señalado y que hace que la organización tal y como está dada aquí, sea la más efectiva

un vehículo de transporte que el progreso automovilístico va tornando un anacronismo en las calles de Buenos Aires. Se trata del antiguo «coche plaza», o coche de pasajeros tirado por un caballo. Mateo, su caballo, al que ama entrañablemente, ya está viejo y achacoso, y ello unido a la poca utilidad del vehículo frente a los veloces automóviles hacen tambalear las posibilidades de seguir ganándose la vida con ese trabajo. La familia, hacinada dentro del conventillo, amenaza con la desintegración. Los hijos, perseguidos por la miseria, aspiran a algo mejor. La comunicación entre ellos y el padre se convierte en poco menos que imposible. Miguel les reprocha su falta de apoyo material, su aparente desamor y los diálogos más inocentes se tornan en terribles agresiones. Doña Carmen, la madre, es la típica mujer sufrida, mediadora en todas las riñas. El dinero escasea. No hay ya para comer, pero Miguel sigue aferrado a su coche plaza, consumiéndose en odio contra «la máquina», el automóvil que ha copado las calles y al que él ve no sólo como un asesino sobre ruedas, sino también como aquello que le ha robado el pan de la boca a los suyos. Miguel decide pedir ayuda a Severino, el «tano» avivado, quien se ha enriquecido en actividades delictivas. Miguel lo desprecia pero necesita su dinero. Severino se lo niega pero en cambio le propone un negocio. Miguel ayudará con su coche plaza a llevar a cabo un robo. Miguel se resiste, aun confía en la viabilidad del trabajo honesto. Pero la honestidad ya no da de comer. «Hay que entrar» es la frase que Severino le repite. «Entrar», prostituirse, olvidar todos esos principios a partir de los cuales se ha manejado hasta entonces. Y Miguel, empujado por lo que considera su deber de padre (alimentar a los hijos) y a pesar de la repugnancia que la acción le inspira, decide «entrar». No queda ya otra salida. Durante la noche se lleva a cabo el robo. Miguel espera a los ladrones con su coche plaza. La policía los descubre. Comienza una persecución alocada en la que Miguel pierde su coche y su caballo. Llega a su casa derrotado.

Ataca a Severino. En él ve la personificación de todas sus culpas. Va a arrastrarle a la cárcel consigo. La policía viene. Antes de que se lo lleven aparece su hijo mayor con uniforme de chofer de automóvil. Finalmente ha decidido emplearse. La máquina que Miguel tanto ha odiado es la que proveerá a la familia ahora que a él lo llevan a la cárcel.

La figura de Miguel, tal cual está trazada por Discépolo, aparece como un verdadero anacronismo para la actualidad de su tiempo. Es un personaje totalmente a contramano, apegado no sólo a una actividad laboral inoperante (su coche plaza ya no responde a las necesidades de la sociedad), sino también a principios morales que no responden a las condiciones míseras en que se vive. Si aún subsisten en palabra, ya no tienen utilidad alguna en la acción. El se niega a entrar en el juego deshonesto con el mismo ahinco con que se niega a aceptar el avance del automóvil. En su apego a una línea honesta de conducta, se aísla del mundo, de la misma forma en que laboralmente está aislado al persistir en una forma de trabajo que es, en sí, una incongruencia.

Lo que se plantea en esta obra es que dentro de una situación económica precaria, la moral oficial se revela inútil. El enfrentamiento de Miguel con Severino es la clave de la obra. Los mitos de esa moral tradicional que muestran al trabajo honesto como único medio de llevar a cabo una vida satisfactoria y positiva, están aquí desmontados por lo que en boca de Severino se convierten en verdades que Miguel (como vocero defensor de esos mitos) no puede refutar al menos en la acción. Severino se convierte así en el espejo de Miguel, en la verdadera fisonomía de la ética oficial.

SEVERINO

... Usté está así porque quiere. Es un caprichoso usté ...Eh, e muy difíchile ser honesto e pasarla bien. ¡Hay que entrare amigo! ¡Sí, yo comprendo: saría lindo tener

plata e ser un galantuomo; camenare co la frente alta e tenere la familia gorda. Sí, sería moy lindo agarrar el chancho e lo vente. ¡Ya lo creo! pero la vida e triste mi querido colega, e hay que entrare o reventare. (p. 38).[2]

Severino prueba la inoperancia de ciertos principios, es verdad, pero lo importante es que él no los prueba inoperantes juzgándolos éticamente sino al revelar la *ineficacia* de esos principios dentro de la sociedad estructurada económicamente de tal manera. Miguel se convierte en un personaje grotesco en ese apego a ciertas pautas al mismo tiempo que es empujado a claudicar de ellas. Dentro de una sociedad donde el esfuerzo por vivir de acuerdo con los principios éticos que han sido siempre los pilares del sistema (el deber para con la familia, el mantener el honor y la decencia), en lugar de salvarle del delito, le empujan a él (Severino - «Tú eres un aprovechadore que quiere hacer el hombre decente co la plata mía», p. 38), el hombre se pierde; su orientación ética en el mundo queda invalidada. La manutención de los valores que se colocan por encima de todo (el deber familiar en este caso) sólo puede garantizarse en la negación de dichos valores. Si Miguel finalmente decidiera «entrar», asumir la inutilidad de conceptos como la honradez para su salvación personal, el personaje perdería mucho de su hondura. Su configuración grotesca está dada en la medida en que él, ni aún en su complicidad en el acto delictivo, pierde su orientación ética. Sólo que esa orientación etica nada vale. Todo la niega y la contradice, no sólo las palabras sino también las acciones.

[2] Toda cita sacada de esta obra llevará al final el número de la página correspondiente a la siguiente edición: Armando Discépolo: «Mateo», *Tres grotescos*, Buenos Aires, Editorial Losange, 19_6.

El contraste entre su actuación delictiva y el apego a los incentivos del hombre honesto es patético y risible a la vez:

MIGUEL

> *(Va a huir. Se torna del pescante, recapacita.)* ¿Y Severino? No puedo hacerle esta porquería... he dado mi palabra de honor, sería un chanchado. (p. 44).



Su «entrar» en la delincuencia es un gesto que él asume íntimamente con la misma solvencia moral con que se resistía a entrar en ella. Esto muestra su caída en el delito como acción motivada por causas externas, no como un cambio en la contextura moral del personaje. Esa honestidad aplicada a la acción delictiva es un anacronismo; una vez más, los principios aplicados a una realidad que los niega. Si los valores éticos son tan inoperantes en un extremo como en el otro, el enjuiciamiento es entonces a una sociedad que descansa sobre un ordenamiento moral que no es más que una máscara. Y aquél que no reconozca esta verdad y pretenda convertirlos en principios activos va condenado al fracaso.

Dentro de esta constelación ética, entra también la religión: como medio de salvación personal, es tan inútil como todos los demás principios. La salvación o salida, sólo pueden ofrecerla las fuerzas moralmente negativas: el delito, encarnado en Severino, quien a su vez está caracterizado como el demonio («tiene una pelada diabólica... la mandíbula desencajada y las manos como garras» [...] «Miguel - [a Severino] - Callate Mefestófele... Andáte, Satanás..., que te estoy viendo la cola», pp. 37-39). Si uno es la imagen de Jesucristo, el que se sacrifica para que los otros se salven, Severino es el diablo. Uno es la contrapartida del otro; sólo que aquí Severino es la moral viable, la de las reglas del juego, aquélla sin la cual ni Jesucristo ni la honradez serían posibles.

Cuando el hombre no puede objetivar su esencia ética en la acción concreta se convierte en un ser escindido. El proceso es el de reducción. Su naturaleza de *ser moral* se invalida y esta inoperancia implica una deshumanización, en cuanto a que su proyección en el mundo se trunca, se torna caduca. Al no poder autorrealizarse en la sociedad, pierde objetividad. A este proceso de reducción moral se une la caducidad de su proyección laboral-activa en el mundo. El trabajo individual creativo: su coche tirado por el caballo, *dirigido* y *controlado* por él, es reemplazado por un objeto mecánico, producto de una tecnología alienante y deshumanizada.

MIGUEL

> ...¡l'automóvil! ¡lindo descubrimiento! Puede estar orgulloso el que l'ha hecho. Habría que levantarle una estatua... ¡Arriba de una pila de muertos, peró! Vehículo diabólico, máquina repuñante a la que estoy condenado a ver ir e venir llena siempre con pasajero con cara de loco mientra que la corneta, la bocina, lo pito e lo chancho me pifian e me dejano sordo. (p. 32).

El fracaso final es integral. Su manera de funcionar en el mundo no es viable ni para su salvación personal ni para la de su familia. A pesar de su intento, Miguel no ha sido capaz de «entrar», de funcionar en forma efectiva dentro de la realidad que exige un precio que él es incapaz de pagar. Esa solidez moral suya, sin embargo, ha sido lo que le ha impedido afectar su presente y menos aun el futuro, representado por ese hijo que ya lleva puesto el uniforme de chofer.

C. *Stéfano*

El problema que se plantea en *Stéfano* es de naturaleza similar, aunque con implicaciones más profundas. Stéfano, un italiano emigrado, ha sido en su juventud una promesa

en el mundo de la música. Dejó temprano el trabajo de la tierra junto a su familia para trasladarse a Milán, en cuyo conservatorio de música ha ido perfilándose como un «segundo Verdi». Con el entusiasmo de sus esperanzas se traslada a América en donde piensa realizar su proyecto: dirigir orquestas y componer la ópera que le dé una fama merecida. Sus padres abandonan todo lo que tienen en Italia para seguir su quimera. La obra se localiza en una mísera casa, años más tarde, donde toda la familia (incluyendo a la mujer de Stéfano y a sus varios hijos) vive en la miseria. La ópera nunca ha sido compuesta. La necesidad de ganarse la vida ha forzado a Stéfano al desgaste de su talento en un mísero puesto de músico de orquesta. Por un lado el protagonista se enfrenta con la pobreza a la que sus ilusiones artísticas ha condenado a los suyos, y por otro, al fracaso de sus aspiraciones creadoras. La crisis se presenta en forma del despido de Stéfano, que él, todavía convencido de su capacidad superior, atribuye a la envidia y maquinaciones de sus compañeros y a su discípulo Pastore (quien ha tomado su puesto) en particular. La verdad, tal como Pastore se la revela, es otra. Stéfano ya no puede tocar su instrumento sin desafinar. Si ha conservado el trabajo hasta ahora, ha sido debido exclusivamente a la mediación de sus compañeros de orquesta, quienes han intercedido a su favor y quienes, luego del inevitable despido, se sacrifican para conseguirle aunque sea simples trabajos de orquestación que le permitan subsistir. El efecto de la revelación es devastador. Stéfano por primera vez se confiesa a sí mismo lo que jamás antes pudo admitirse: sus posibilidades creativas han muerto hace rato, aplastadas por la necesidad material, por los deberes hacia los suyos. A partir de ese instante Stéfano contempla la realidad tal cual es: sus sueños como producto de la fe en un sistema que garantizaba el éxito para aquél que tuviera talento, que alentó lo que antes parecía realidad y hoy es nada más que una quimera. En su hijo Esteban, joven poeta,

un segundo Stéfano, se reconoce como él fue al principio, con las mismas esperanzas y los mismos ideales. Stéfano no soporta el peso de esta revelación. Si él hasta ahora pudo verse a sí mismo con una imagen enaltecida, y por lo tanto pudo proyectar esa imagen sobre la sociedad, al comprender la realidad de su condición no sólo queda destruido como individuo sino también como ser social. Esta destrucción implica entonces una pérdida del *orden*. Si su actuación hasta entonces estuvo condicionada por el incentivo del comportamiento social, este substraerse a lo social implica también una renuncia a la coherencia integradora. Incapaz de soportar el desengaño, muere, enganchado a una pata de la mesa, caído en el suelo y balando como una oveja.

A diferencia de Miguel, quien nunca alcanza completamente una toma de conciencia de su condición en el mundo, para Stéfano la revelación tiene implicaciones más complejas. Cuando el personaje es finalmente forzado a enfrentarse con la realidad, de este enfrentamiento resulta una absoluta e irrevocable demitificación en la visión que hasta ahora ha tenido del mundo y de sí mismo. Esta demitificación no sólo alcanza su fe en las posibilidades concretas de realizarse creativamente dentro de la sociedad en que vive, sino que afecta directamente su concepción de la naturaleza de las relaciones entre los hombres. El concepto de la bondad, el amor y el deber quedan expuestos ante Stéfano como mitos sin substancia, diseñados para atrapar al hombre y apresarlo dentro de una circunstancia de la que nunca podrá escapar. Esta revelación resulta fulminante. Sobre todo para quien hizo de los mitos éticos tradicionales la plataforma de su acción: los validó para sí mismo y los convirtió en base para su relación con los otros, éste es un fracaso doble. Toda su familia vive de los mismos mitos que el se fabricó para sí. La visión de mundo que él les ha transmitido era aquella en la que sus posibilidades de realización eran potenciales, próximas y accesibles: el hombre capaz de crear en un mundo que le

permite hacerlo y el talento como elemento viable para conseguir el éxito. Y es esa fe que les ha mantenido en pie, que les ha permitido seguir respetándose a pesar de todas las contradicciones, lo que al final se vuelve en su contra. De pronto prueba ser nada más que un mecanismo sublimante, una forma de autojustificación frente al fracaso, necesaria para engañarse y poder seguir adelante («Yo soy fuerte todavía, alto, diño... Puedo mirar con desprecio», p. 598).[3]

Es cuando él tiene que enfrentar, no la miseria, ni la traición, ni los sucesivos fracasos para los cuales siempre ha existido una justificación, sino la verdad de su propia incapacidad, que de pronto se le revela la verdad hasta entonces enmascarada en las formas ilusorias. Y si es capaz de verse a sí mismo «al desnudo» ahora, esta nueva perspectiva condiciona a su vez un cambio en la manera en que él ve a todos cuantos le rodean. El proceso de demitificación que todos los hechos de su vida sufren ante sus ojos es el mismo que sufren los conceptos que le proveyeron de su base ético-moral, los conceptos de donde partió la manera en que los hombres se han relacionado socialmente, y las formas en que estas relaciones han sido fijadas. La familia (uno de los mitos tradicionales más persistentes) se presenta ahora ante sus ojos como otra forma del imperativo social.

STÉFANO

¡Oh, l'amor del padre que guía e sostiene al hijo que avergüenza e arruina!... (*Rasca acceleradate.*) Oh, oh. (*Ante María Rosa.*) ¡Oh, l'amor de la madre que da el ser, el que vora día e noche... porque el hijo ingrato, desde que nace hasta que muere, sólo le da dolore'...

[3] Toda cita sacada de esta llevará al final el número de la página correspondiente a la siguiente edición: Armando Discépolo: «Stéfano», *Obras escogidas*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1969, III.

> *(Rasca)*. Oh, oh. *(Frente a Neca, que se cubre los oídos con los brazos.)* Oh, l'amor de la figlia... *(Llora.)* Oh, la figlia cheleste que cocina afanosa... e se arrastra:... e s'enflaquece para que al padre sfortunato se le rompa il cuore. *(La cabeza sobre el pecho, la imaginaria mandolina lejos de sí.)* Oh... *(Reacciona.)* ¡Que vive lilorando como sufre el padre! *(Rasca violenti.)* ¡Oh, oh *(Ante Margarita.)* ¡Oh, ecco la donna! ¡Oh, l'amor de la mujer! ...Carne de sacrificio, eternamente engañada, que se da toda sin pedir nada; ser diño de compasión, arrancado del paraíso por brutal mano. Madre, hermana e compañera; almohada e caricia, único premio del hombre!... *(Temblando.)* ¡Oh, l'estúpido sensualismo!... ¡Oh, l'estúpido sensualismo!... *(Rasca hasta hacerse daño.)* Oh, oh. (pp. 616-617).

A partir de la burla Stéfano rechaza las propias bases afectivas sobre la que esta institución se apoya: el respeto, el deber y el sacrificio.

Ya señalamos cómo el hombre, al manifestarse en su trabajo, se ha producido y creado a sí mismo en una dimensión humana. Esta posibilidad de autorrealización implicada en el acto de «objetivación» del hombre en el trabajo, también contiene en sí misma la posibilidad (actualizada histórica y concretamente en el sistema capitalista según Marx) de autonegación del hombre. Si el hombre «humanizado» existe en la medida en que objetiviza sus capacidades y poderes básicos a través del trabajo, se deduce que esa «objetivación» sólo puede darse en el hombre en cuanto ser social, en relación a otros hombres (sociedad). De allí que la posibilidad de la negación de esa objetivización (alienación) puede volverse preponderante dentro de un sistema que suprime aquellos aspectos en que el trabajo es actividad creativa y humanizante. Es precisamente esta externalización de los poderes del hombre lo que le ha permitido elevarse de lo *natural*

a lo *humano*. La expresión artística es, en este sentido, algo que el hombre ha *conquistado*, ganado para sí; no lo ha recibido de la naturaleza espontáneamente. La alienación invierte este proceso y con ello provoca una reducción de la *humanidad* del hombre. Cuando el trabajo es forzado sobre la persona, y se convierte en una forma exclusivamente de supervivencia, deja de tener la capacidad de satisfacer una necesidad interna de expresión y afirmación en lo objetivo. Dice Marx:

> En la medida en que el trabajo es una actividad «externa» al trabajador, ajena a su humanidad, no forma parte de su ser esencial; en cuanto a que en su trabajo, él no *afirma* esa esencia sino que la niega... El carácter «externo» del trabajo se manifiesta en el hecho de no ser el trabajo de uno sino de otro y al ser de otro, él mismo, como trabajador pertenece también a otro.[4]

En Stéfano, estos conceptos son esenciales para explicar los motivos de su fracaso, que aunque parte de lo laboral, abarca desde allí toda su dimensión humana:

STÉFANO

> ¿l'ópera?... Pastore... tu cariño merece una confesión Figlio... ya no tengo qué cantar. El canto se ha perdido; se lo han yevado. Lo puse a un pan... e me lo he comido. Me he dado en tanto pedazo que ahora me busco y no me encuentro. No existo. L'última vez que intenté crear —la primavera pasada— trabajé dos semanas sobre un tema que m'enamoraba... Lo tenía acá... *(corazón)* fluía tembloroso... *(Lo entona.)* Tirá rará rará...

[4] Karl Marx: *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, Moscow, Foreign Languages Pub. House, 1959, p. 72 (nuestra traducción).

Tirá rará rará... Era Schubert... L'Inconclusa. Lo ajeno ha aplastado lo mío. (p. 607).

La necesidad de trabajar en lo ajeno, forzado por las circunstancias ha matado su talento. Como ser humano, ha sido (en esta frustración de su impulso creador vital) mutilado y negado. Esa mutilación se ha dado precisamente en la esfera del trabajo, aquélla que ha hecho posible la actividad estética y en la que el hombre debería encontrar una afirmación de su humanidad. Si el hombre es en esencia, un ser creativo, la imposibilidad de asimilar el mundo estéticamente, a través del acto de crear, implica una renuncia a su capacidad humana. Y Stéfano la articula precisamente de esa manera: «no existo» (p. 618).

En la obra, el problema del hombre frente al sistema está intensificado en el hecho de que hasta el momento de la crisis, el protagonista ha hecho uso de todas las pautas que ese sistema le provee para sobrellevar el fracaso, evitando hasta el último momento un enfrentamiento directo con ella. No está preparado para pelear contra ella, ni puede porque cuando el apoyo firme de los ideales y esperanzas le falta, él no tiene otros con que sustituirlos; el fracaso total está precisamente en la imposibilidad del individuo de afectar positivamente ese sistema. Stéfano se prolonga en su hijo Esteban, el poeta, quien le viene atrás, una extensión exacta del fracaso en la repetición de los mismos mitos.

ESTEBAN

¡No! ¡quien traiga un canto lo cantará! Nada ni nadie podrá impedírselo... Para un artista no hay pan que lo detenga, ni agua que le calme la sed que lo devora. ¡Sólo no canta cuando no tiene que cantar! Stéfano *(rasca rabiosamente en la mandolina. Con los ojos chiquitos)*, cuando se te caiga el pelo e te veas la forma de tu ca-

beza —de tu propia cabeza que no te conoces, ciego— te voy a dar la mandolina para que repitas este pasaje. (p. 619).

Ese «cantar su canto» es sólo un gesto vacío y trunco en un mundo donde la realidad coacciona y desvirtúa el impulso vital. La necesidad y los deberes han anulado la posibilidad del acto creador. La sociedad condiciona y alimenta las esperanzas y los ideales en su fachada, pero en su accionar real los destruye y castra todo intento de realización. El peso de los deberes impuestos le han aniquilado («Por oírlos llorar no me he oído»). Pero no son esos mitos en sí los que le han impedido realizarse, sino la función que esos mitos cumplen dentro de una realidad dada. Ésta, en el caso de Stéfano. Lo que se plantea en la obra entonces, es una conciencia invalidada o tornada falsa por la realidad en la cual se manifiesta. El motor de la acción dramática es la identificación por parte de los personajes (y esto se aplica también a *Mateo)* con los mitos de la moral burguesa. En ella se disfrazan y diluyen los problemas y la realidad de su condición. En las dos obras, la dialéctica de esta relación entre conciencia y realidad está dada en este sentido: esta conciencia es prestada, adoptada de lo ajeno mientras que es vivida como la conciencia legítima de una condición (la económicamente miserable). Es en el enfrentamiento abierto de esta conciencia con una realidad que le es totalmente extraña lo que hace posible el desenmascaramiento tanto de una como de otra. A través del personaje, de su fracaso, de su enfrentamiento con una verdad que aunque lo aniquila lo ilumina por un instante, se refleja como en un espejo la realidad y la ideología que definen a toda una época. Porque ¿qué es esa ideología sino simplemente los mitos familiares y tan conocidos en los que toda una sociedad y una era pueden reconocerse (pero no *conocerse);* el espejo en el que buscan una autoafirmación; precisamente el espejo que debe destruir si quiere conocerse

realmente el rostro? ¿Qué es la ideología de una sociedad o una época sino la conciencia que esa sociedad y esa época tienen de sí mismas; un material inmediato que espontáneamente implica, busca y naturalmente encuentra las formas y límites de la totalidad de su mundo en la transparencia de sus propios mitos?

D. *El organito*

En *El organito*, nos encontramos con un tema similar pero dado a partir de un proceso inverso al de Miguel o de Stéfano. El enfrentamiento con la verdadera naturaleza de la condición moral del hombre, aún a pesar de condicionar una toma de conciencia frente a la realidad, no impide a ese hombre volverse hacia esos mitos y asumirlos para ordenar su interacción con los otros.

El mundo de *El organito* es similar al de la picaresca. Los valores morales se encuentran supeditados a los incentivos del hambre y es, en definitiva, la ley de la necesidad física la que regula los comportamientos. Saverio, el padre de familia, es un italiano recio, dueño de un organito ambulante con el que se gana la vida. En su trabajo callejero (toda la familia vive en la calle) le acompaña Mama Mía, su cuñado, un italiano viejo y deforme cuya actividad consiste en explotar su capacidad de inspirar lástima o risa en la gente y con ello asegurarse la limosna. Pero el negocio no marcha. La gente ya se cansó de reír o llorar con él. Juanita, la cotorra de la suerte, encargada de elegir la «carta de la Fortuna» con su pico, está como Mama Mía, vieja y gastada. Saverio se deshace de ella retorciéndole el pescuezo, más o menos a la manera en que (sin uso de fuerza) se deshace de Mama Mía cuando éste ya no rinde como negocio. Nicolás, uno de los hijos, practica un nuevo juego de naipes con el que pretende esquilmar a los incautos y Humberto, el otro, supues-

tamente consigue su dinero como lustrabotas. Ellos conocen las reglas del juego. No en vano han explotado a lo largo de su vida, imaginarias rengueras, jorobas y cegueras para ganar limosna. La hija, Florinda, es hermosa. Promete rendir pingües ganancias de acuerdo al ojo avezado de Saverio. La mujer, Anyulina, italiana sufrida y borracha, aguanta sin un reproche la existencia mísera. Un nuevo personaje aparece: Felipe, «el hombre orquesta»; un ser balbuciente al que los platillos, bombos y pitos que carga encima parecen habérsele transformado en partes integrantes de su cuerpo. Está perdidamente enamorado de Florinda. Por esta razón acepta trabajar para Saverio, quien ve en él una verdadera mina de oro que le compensará de las pérdidas que Mama Mía le acarrea.

Saverio explota los sentimientos de bondad y de caridad como instrumentos de ganancia. Ha aprendido a manipular las fibras sentimentales de los otros a la perfección y de esa capacidad se vale para sacarles el dinero y para atraerse su colaboración. Ese cinismo suyo ha surgido de su propia experiencia. Años atrás desalojado de su mísera vivienda se vio obligado a vagar por las calles con su mujer y sus hijos sin que nadie tuviera para con ellos el menor gesto de ayuda. Allí supo que aquellos principios éticos no pasaban de ser mitos inoperantes y aprendió enseguida las leyes del juego. Las circunstancias le forzaron a comprender cuál era la verdadera naturaleza de las acciones humanas, despojadas de su máscara sublimante.

SAVERIO

(Grita.) ¡Da limosna, se saca co tenaza una moneda del bolsiyo, no para quedar bien conmigo —así me arrastre moribundo— sino para quedar bien con eya misma, para lavarse del mal que ha hecho, para que Jesucristo lo tenga en cuenta y lo apunte en la libreta! Yo no se lo

agradezco, porque sé que la caridá es un grupo, un lindo grupo, puesto que si hubiera caridá ya no habría pordiosero al mundo. (p. 503).[5]

Este reconocimiento de los mecanismos que mueven las acciones de los hombres no ha condicionado en él, sin embargo, un cambio de visión que haga posible una actuación éticamente *positiva*, frente a la naturaleza *negativa* (por falsa) de las acciones de los otros. Por el contrario, este descubrimiento le torna un cínico. Lejos de impulsarlo a afectar la realidad en forma diferente, le empuja a servirse hipócritamente de esa naturaleza negativa. De allí en adelante, todo su quehacer y filosofía estarán dirigidos a explotar esos mitos que él sabe falsos.

SAVERIO

...aqueya noche supe hasta qué punto somo todo hermano; ¡aqueya noche hice el juramento... Saverio sácale a la gente el alma gota a gota!... Lo dije e lo cumplo. (p. 502).

Esta crudeza aprendida de su experiencia se refleja en la crudeza de las relaciones familiares. Saverio es, en el ámbito familiar, consecuente con su visión de mundo. La realidad del desamor en el prójimo es la realidad dentro de la familia. Saverio ve a los suyos exactamente con los mismos ojos con los que ve al mundo. Los demás sólo valen en la medida en que pueden ser explotados ganancialmente. En su relación con los otros no entra el sentimiento sino el cálculo. Cuando Mama Mía o la cotorra no sirven, se las hace a un lado.

[5] Toda cita sacada de esta obra llevará al final el número de la página correspondiente a la siguiente edición: Armando Discépolo: «El organito», *Obras escogidas*, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1969, II.

su relación con lo que le rodea es totalmente unidimensional, todo ha de ser visto desde un mismo ángulo, y dentro de esta visión, lo afectivo no tiene cabida ni validez. Cuando los hijos varones no traen más dinero a la casa, se los echa a la calle, se los condena al hambre sin mayores escrúpulos. A Florinda, en cambio, se la favorece porque sirve de anzuelo para asegurar la cooperación de Felipe, el «hombre orquesta». Finalmente tanto Florinda como Humberto y Nicolás, acosados por la miseria y el hambre, huyen definitivamente. Una se irá al cabaret (la prostitución como única forma de escaparle a la pobreza) y los otros dos, luego de agredir a Saverio, le roban y se escapan. Saverio, al perder dominio sobre la situación, en esa escena final del desbande, intenta apelar a aquellos mismos principios cuya falsedad él ha vivido en carne propia y que ha explotado para su beneficio. Esta es una escena clave: el proceso se repite nuevamente, sólo que ahora todos los participantes conocen perfectamente su lugar dentro del juego. Frente al fracaso, Saverio reacciona recurriendo a la moral que él desenmascaró, reconoció por falsa y explotó desde entonces. Cuando pierde control sobre su realidad, pretende hacer uso de los mitos de esa moral en un intento de restablecimiento del orden. Pero es demasiado tarde. Como principio ordenador, la ética oficial se torna inválida una vez que el hombre ha descubierto su verdadera naturaleza. Si el contraste entre la actuación despiadada frente a la familia, y la apelación en la calle aparecería como manifestación del ser humano escindido, no lo es, sin embargo, ya que ambas acciones son perfectamente consecuentes con su actitud vital. Su crudeza le ha dado todo su poder. Con ella ha dominado no sólo a los otros, sino a los suyos. Pero esa crudeza también ha sido su máscara, detrás de la cual ha suprimido todo sentimiento y toda debilidad. Cuando empieza a perder el control, cuando su crueldad ha empujado a los demás a enfrentarlo, él reacciona substituyendo una máscara por otra.

SAVERIO

> ¿Quiere decir que después de haber escupido lo bofe... después de haberme deshecho el alma e la vida para criarlos ustede me pagan con una patada? (p. 532).

Se respalda en un concepto burgués de la moralidad que nada tiene que ver con la realidad. Con ello, rehúsa nuevamente a sentirse responsable, a afectar esa realidad con un comportamiento positivo. Saverio quiere hacer válidos ciertos escrúpulos. Pero esos escrúpulos no tienen cabida en la realidad que él creó para los suyos. Inexplicablemente espera que sus hijos sean mejores que él cuando que lo único que les ha dado es una ética de salvación personal a costa de todo sentimiento.

NICOLÁS

> Pero, ¿recién se da cuenta que ha echao al mundo a tres desgraciaos...? Mire... ésta es su familia, ¿no le dan ganas de yorar? ¿Recién comprende que ni Florinda, ni éste ni yo podemo librarno de la mugre y que estamo condenado a ser lo hijos de un pordiosero? ¿Que somo sus pichone y que tenemo que morir con estas plumas? (pp. 532-533).

Se podría argumentar que en esta circunstancia Saverio hace el mismo uso de los principios morales que ha venido haciendo hasta entonces. Sería simplemente un cambio de blanco. El problema sin embargo, es un poco más complicado ya que es en esa escena, cuando los hijos se le enfrentan y le repiten los mismos conceptos que él les ha enseñado, cuando Saverio tiene su primero y único gesto sentimental.

Es el único momento en que el personaje cobra un mínimo grado de humanidad.

SAVERIO

> ¡Uste no tiene entraña!... *(Llora por primera vez.)* ¡No comprende mi dolor! ...¡Es una fiera! (p. 533).

Cuando ya no le quedan otras máscaras con que tapar su rostro, el personaje se humaniza.

Saverio repite en el núcleo familiar el fracaso ético-moral que, a nivel macrocósmico, define a la sociedad. El desenmascaramiento no se da solamente a partir de la negación de la norma sino a través de la naturaleza que toma la actividad laboral. El quehacer de todos estos personajes es sintomático de una ordenación social alienante. Si en el caso de *Mateo* o *Stéfano* teníamos al hombre imposibilitado por las circunstancias de alcanzar una proyección humana en el acto laboral creativo, en *El organito*, el problema se torna más complejo ya que la naturaleza del trabajo está centrada en la proyección directa de lo afectivo. En la acción de mendigar entra en juego una cierta extorsión de los sentimientos ajenos. En estos personajes el trabajo como acción enajenada, en la cual nada de lo humano se proyecta, está en contraposición directa con los fines perseguidos con esa actividad. Lo afectivo al convertirse en mercancía ha perdido todo su significado para ellos como riqueza humana. Ante Mama Mía, quien se desespera al ser dejado a un lado en el negocio, Felipe que lo está observando exclama: «*(A Saverio, alegre)* ¡Yora bien!» y Saverio: «Mama Mía, aquí no estamo a la caye: cayate, no yora, no comercia» (p. 515). Al ser incapaces de proyectarse afectivamente, el sentimiento verdadero aplastado por el sentimiento comercializado, los hombres han sufrido un proceso de *reducción*.

SAVERIO

...A usté no lo pueden ver ma ne pentado, ¿ascu:ha?... Usté no interesa ma, ¿entiende?... Usté no da ma lástema, ¿estamo?

MAMA MÍA

¡Miente! ¡Miente! *(Con orgullo.)* ¡Yo siempre he dado lástema! (p. 515).

Felipe, «el hombre orquesta», es uno de los productos más acabados de esa reducción. La máquina del trabajo se le ha trepado encima, se ha hecho parte de él convirtiéndolo en su mecanismo motor. Su existencia adquiere bajo el peso de la máquina un nivel rudimentario, «hipohistórico». Reducido a una pasividad animal, no puede actuar en la realidad sin caer constantemente en el sueño que no controla y su mayor elocuencia se reduce entonces al balbuceo o al ruido de las campanitas. Decíamos que la actividad laboral en la obra era sintomática de una realidad moral mucho más amplia. Esta realidad se refleja en el trabajo, al determinar las condiciones de la explotación de los sentimientos humanos. La decisión de Saverio de sustituir a Mama Mía por Felipe obedece aparentemente a incentivos gananciales, pero a nivel más profundo se manifiesta en ella el estado moral de la sociedad y la época.

SAVERIO

...Hay que cambiar l'espectáculo e lo cambio.

MAMA MÍA

Con una payasada.

SAVERIO

¡Se es lo que da plata!... ¿No ve que lo tiempo han cambiado?... ¿No ha visto que despué de la guerra este felone da la lástima se ha concluido?

(...)

SAVERIO

Ante sí; ante daba gusto. Se sacaba a la caye un chico manco o rengo, e la gente yoraba monedita, ahora no te da un cobre aunque arrastre por la vereda un muerto de tre día. E es lógico: ¿a quién quiere conmover co do pierna torcida e esa cabeza atorranta?... ¿A lo pobre? Te dan pan duro e han cumplido. ¿A lo rico? Nunca te han merado. ¿A lo sano? Están deseando que te muérase para no acordarse de la muerte merándote. ¿A lo enfermo? Gózano col mal ajeno. ¿A lo católeco? Le conviene: cuanto má pobre, má catedrale. *(Mama Mía se persigna temeroso.)* ¿A lo socialista? Te háceno yevar preso. ¿A lo judío? Se puédeno teróbano. ¿A quién? ¡Bah, Bah! perdemo tiempo, Felipe; vamo ensayar hijo. La gente quiere olvidarse que sufre. Hay que bailarle adelante, hacerla reír, darle alegría, bombo, platiyo, cascabele. Vamo. (p. 516).

Esta familia de pícaros, de desclasados, de seres que se relacionan entre sí y con el resto del mundo en forma cruda y completamente a-sentimental y a-moral es un espejo donde la realidad se ve reflejada. Es, quizás, de todas las obras del grotesco criollo, la que más se acerca a una concepción estética valleinclanesca. La absurda y dolorosa acción de estos personajes no es tan sólo un juego ilusorio sino también un cuadro de la realidad argentina. La naturaleza grotesca de las situaciones y del trabajo está potenciada en una realidad

que, al reflejarse en el universo de la obra también se revela grotesca. No responde a las necesidades humanas mientras que se impone sobre ellas, creando una percepción totalmente falsa y distorsionada. La situación es grotesca entonces, en cuanto a que el hombre se mueve ciegamente dentro de ella, imposibilitado de comprenderla, y sin embargo, es su prisionero. Lo humano entonces (las emociones, los impulsos, las necesidades íntimas) choca frontalmente contra esta estructura en la que las necesidades son fabricadas y las emociones y los impulsos, controlados y canalizados dentro de una determinada vía, cuando no anulados por completo. Una realidad que deshumaniza y reduce al hombre es entonces una realidad grotesca.

El acercamiento a los esperpentos nos ha sido sugerido por la perspectiva descarnada desde la cual el universo de la obra está trazado. No hay nada de sentimental en la configuración de la realidad artística. Los seres interaccionan aparentemente desprovistos de todo peso afectivo o moral. Pero ciertas instancias rompen la unidimensionalidad de esta perspectiva. En unos pocos momentos, que son precisamente los momentos claves de la obra, el personaje grotesco se abre, y por un instante revela una chispa de humanidad. Esos instantes, aunque precarios y escasos, le confieren una dimensión más amplia. Allí reside el sentimiento de lo grotesco. El desgarro íntimo, que no existe en la estética valleinclanesca pero que, como ya lo señaláramos antes, es la condición matriz del grotesco criollo, es lo que les da una dramaticidad que se desvía de la unidimensionalidad de los esperpentos. Si dentro de las obras no se da una «conciencia» de ese *vivir grotesco* por parte de los personajes (tal vez sólo Stéfano, en cierta medida), somos nosotros los espectadores quienes percibimos la distancia que existe entre el individuo y su manifestación social. Al darse esa posibilidad de percepción se nos revela lo externo como «máscara» impuesta, y lo humano como «rostro» reprimido y escondido.

E. *Relojero*

Con *Relojero* entramos en un tipo de obra que, aunque plantea en forma general los mismos problemas presentes en las tres ya estudiadas (el hombre frente a la realidad ético-moral de la sociedad en que vive), debilita un tanto el énfasis en las condiciones económicas miserables como elemento clave del conflicto, aunque no lo elimina por completo. La idea de ceder a principios éticos que nos son ajenos por fuerza de la miseria, se plantea en forma un tanto indirecta. Lo que se convierte, en cambio, en eje del conflicto es el ceder como problema moral. Se debate el enfrentamiento de dos ideologías diferentes, de dos generaciones, de dos momentos vitales que no pueden coexistir en un mismo ser. El planteo es de orden ético mucho más que económico, pero también es sintomático de una sociedad que se resquebraja en sus bases, cuyo deterioro exige un replanteamiento en todos los órdenes. Las fuerzas en pugna son las del orden que caduca y las del orden que surge. En medio de ellas está el hombre, demasiado gastado ya para asumir las nuevas pautas con todo su ser, pero demasiado consciente para continuar atado a lo que ya no puede proveerle de ninguna certidumbre.

Daniel es un relojero de condición humilde. Atiende el taller con la ayuda de Andrés, su hijo mayor. Junto con su mujer, Irene, su hijo Andrés y su hermano Bautista (corredor de nueces en el presente, siempre con míseros empleos transitorios y padre de una numerosa prole), representa una de las fuerzas antagónicas. Son los resignados, los frustrados, que a pesar de todo aún encuentran justificativos en los tópicos éticos de la moral tradicional. Por otro lado están Lito y Nené, los otros hijos de Daniel, lúcidos, inteligentes y hermosos. Lito como médico y Nené como pianista han ido más

allá que el resto de la familia. Frente a su hermano Andrés, están en otra esfera. Lito y Nené tienen una concepción ética del mundo totalmente opuesta a la del resto: es una moral en la que el individuo pone su realización personal por encima de todo. Sólo desarrollando al máximo su propio potencial, puede el hombre ser capaz de volverse positivamente hacia los otros. Conceptos como la caridad o la generosidad no cuentan. Al hombre debe guiarlo un afán de belleza, de equilibrio en los sentimientos; debe entregarse a las pasiones pero dominándolas; lo que reina es el cerebro, sólo cuando se domina el corazón puede uno ser enteramente feliz. Lito rechaza el concepto tradicional de la moral, reprocha a los padres el trasmitirlo a los hijos y exigir que éstos lo asimilen y lo asuman. Cada ser humano es único, irrepetible y vive la realidad a su manera; condenarlo a la imitación, a partir de reglas e imposiciones de tipo ético es anularlo. Lo que Lito y Nené hacen es oponer a los viejos clichés de los mayores (el sacrificio de los padres, deuda eterna por haber recibido de ellos la vida, etc.) una nueva visión del hombre más amplia, más libre:

LITO

> Sí: la historia de los sacrificados. Les habría valido más ser dichosos ellos, como entes, para lo que nacieron y como se lo merecían, y no cargar en la incobrable cuenta de los hijos su infelicidad. Generosidad malentendida. Más generoso y más útil sería que un padre diese al hijo la suprema alegría de entenderle, la suprema alegría de no condenarlo a la imitación. Porque se nace para algo más. Yo no soy un árbol que forma fatalmente parte de un paisaje inmóvil en el tiempo y en el espacio. Soy un ser lanzado, independiente, con movimiento propio, que vuela, se transporta y gira atraído por fuerzas cósmicas de las que soy el único

> centro; que ama, aspira y sueña y quiere realizar sus amores y sus sueños a su manera; que se resiste a vegetar, a imitar, a detenerse... (pp. 653-654).*

Nené también enfrenta a Daniel. Ella ama a un hombre y quiere vivir con él sin considerar la posibilidad de casamiento. Son ataduras hipócritas. Nada puede sujetar al amor cuando éste se escapa. Daniel e Irene se resisten a aceptar estos planteos; se escudan detrás de todos los tópicos aprendidos, pero la vieja moral no les puede proveer de suficientes argumentos para enfrentarse con ésta nueva. Daniel se siente impotente ante la situación. A pesar de haberse apoyado toda su vida en aquella moral heredada y asumida por inercia y por tradición, nunca ha logrado responder a ella por completo. Su vida, en ese sentido, ha sido vivida con desgarro, a medias. Aunque su visión de mundo no haya respondido siempre a sus necesidades, es la única en la que él puede justificar la miseria moral y material de su vida; continuar atado a su mesa de relojero y a su frustración, siempre en aras de ser esta vida, consistente con la línea moral impuesta socialmente («La pobreza... te condena a casada» es el consejo que da a Nené). Pero en el fondo nunca ha podido conciliar (a la manera de Bautista o Irene) esta mira impuesta, con sus necesidades íntimas. Aunque su ser social le empuje a oponerse a los planteos de sus hijos, reconoce sin embargo cuánto de su propio sentir hay en ellos. Acepta la decisión de Nené, impulsa a Andrés, el hijo obediente y respetuoso a imitar a sus hermanos e insta a Irene a entender. Bautista, su hermano, el que siempre le siguió e imitó, se aparta indignado.

* Toda cita sacada de esta obra llevará al final el número de la página correspondiente a la siguiente edición: Armando Discépolo: «Relojero», *Obras escogidas*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1969, III

Es necesario entender a Bautista y a Daniel, los mellizos, como los dos polos opuestos de un mismo ser. Si Daniel se enfrenta a la vida con desgarro, si acepta la máscara que la sociedad le impone, nunca lo ha hecho sin sufrir. Bautista, en cambio, representa el aferro ciego al sistema, el hombre que vive hacia afuera, nunca hacia adentro. Si Daniel es el hombre dividido, Bautista es el hombre entero. No puede existir en él un conflicto, en la medida que fuera de lo externo, nunca se nos manifiesta en otras dimensiones. Su lenguaje y sus actitudes son el reflejo exacto del sistema al cual se adapta y su respuesta a él es, por lo tanto, automática.

El segundo acto se abre sobre una situación familiar radicalmente distinta. Ahora se vive dentro del orden impuesto por los hijos. Nené está con su amante y su felicidad debería dar a Daniel la «suprema alegría» de haber entendido. Andrés, el hijo obediente y sumiso también se ha plegado a su manera a la nueva situación que ahora le permite actuar de manera inescrupulosa para provecho personal. Aunque Irene aún se resiste a aceptar estos cambios Bautista regresa de su indignada ausencia atraído por la curiosidad de saber «cómo se vive... así» (p. 682).

Si en este acto las acciones ya convergen hacia ese nuevo orden, en el tercero todos los personajes están integrados a él. Cada uno tiene un nuevo papel en el juego. Andrés compra de unos y vende más caro a otros y así ha hecho su dinero; eso ha sido «progresar» a su manera. Bautista, cuyas hijas tienen ahora amantes ricos, aparece convertido en un *bon vivant* ridículo, adoptando maneras y lenguaje de gran señor. Como Andrés, él ha adoptado el orden ético a su manera y ambos se han proyectado en él de la única forma en que han sido capaces. Nené en tanto, ha sido abandonada por su amante. El amor de ellos acabó. Lo que ella preveía en aquella conversación con Daniel cuando se negó al casamiento, ha sucedido por fin, pero ella, a pesar de todas sus palabras, es incapaz de soportarlo. En la desdicha las cosas

se revelan en forma muy distinta. Ante Lito, que lo sabe todo, aún pretende ser consecuente con su filosofía, pero más tarde a solas con Daniel, luego de haber visto las consecuencias de lo que esa moral (a cuya imposición ella contribuyó tanto con sus acciones) mal entendida por Bautista y Andrés ha hecho con ellos, no soporta las consecuencias de sus actos y se envenena. El enfrentamiento de dos formas diferentes de encarar la vida se da, no sólo a nivel teórico, sino que configura la estructura misma de la obra. Los tres actos representan el surgimiento, la plenitud y el fracaso final de un nuevo orden ético-moral.

Entre Daniel y Bautista está la bivalencia que condiciona el grotesco. Si decimos que ambos son los dos polos de oposición de un mismo cuerpo es porque esta tensión se revela en la manera en que cada uno se enfrenta al mundo. Si Daniel se opone al nuevo orden propuesto por los hijos es por miedo; si defiende el viejo es por inseguridad. Esta ambigüedad revela hasta qué punto le falta solvencia a su perspectiva ética. Si ésta de verdad se correspondiera íntimamente con sus necesidades, no existiría esa vacilación, ese no acercarse ni alejarse demasiado. El problema aquí no es exactamente el impulso íntimo frente a lo social sino un replanteamiento de esa intimidad *en términos* de lo social. Pero dentro del mundo de la obra no hay nada que permita al hombre conocerse, y a partir de ese conocimiento, estructurar las formas de acción en la realidad. El cuerpo ético al que responde es recibido como herencia que no se cuestiona ni se modifica; el que proponen sus hijos también es un cuerpo ético que las circunstancias (la pobreza y su amor de padre) le fuerzan por encima del otro. De allí que en cada uno de estos planos Daniel manifieste su desgarro. Bautista en cambio es incapaz de ello. De la misma manera que vivía el viejo orden como «ideología espontánea», como esfera ética en la que el hombre se mueve por inercia, por accidente o por tradición, comienza a vivir el nuevo. Antes se

BAUTISTA

> No vendré más a tu casa. No puedo pisar más esta casa, con mis hijas decentes a las que condené a miseria heroica para mantener mis canas limpias y para consuelo de mi vejez. (p. 665)

Ahora, en cambio, la retórica es otra:

BAUTISTA

> ¡Amigo, si echa hijos al mundo, tiene que vivir la vida de ellos! Un talentazo Lito. Pensar que si vos *(Por Nené.)* no te imponés y éste no adelanta el reloj, todavía estaríamos en la mugre. *(Asco.)* ¡Aja! (p. 708).

Es decir, si para Daniel la transición constituye un proceso doloroso, para Bautista se resume simplemente en el trueque de un grupo de clichés por otro.

En mayor o menor grado, también Andrés es víctima tanto de un orden como del otro. Atrapado entre dos formas de vida, es empujado por las circunstancias a fluctuar sin comprender muy bien de qué se trata, de una a otra. Si Andrés ante los cambios, experimentó una indecisión, manifestada en una relativa conciencia de su debilidad frente a los acontecimientos, Bautista en cambio es un personaje lineal, sin relieves.

Andrés cronológicamente forma parte aún del grupo de los nuevos, de los dinámicos. Él representa el potencial de cambio preso en una ética retardante. Es la víctima que, menos consciente y lúcido que los otros, se sacrificó asumiendo el peso del orden viejo y de repente es empujado a asumir el peso del nuevo. Él no es un teórico (Lito) ni un práctico (Nené) ni actúa bajo el impulso que mueve a Daniel

(el amor a los hijos, la necesidad de verlos felices). Nada de esto le da una solidez de apoyo para enfrentarse a lo nuevo. Es víctima de sus circunstancias. Si él fracasa, al no lograr asumir en forma consciente y responsable la nueva moral, es por debilidad. En Bautista en cambio, el fracaso de esta nueva moral se da por vaciedad, por falta de humanidad. Bautista en ese sentido es tan superficial como Daniel es profundo.

Ellos son, en su debilidad (Andrés) y en su afantochamiento (Bautista), la confirmación de su propio fracaso. Estos dos son el reflejo distorsionado de lo que fue en un principio una afirmación de lo humano contra toda fuerza reductora.

Con el nuevo orden se ha cumplido ya el mismo ciclo que con el viejo. Una ética que surgió de la necesidad de proyección humana en el mundo, de una aspiración a una forma de vida en la que el hombre pudiera realizarse libremente, destruyendo todo aquello que lo condena a la imitación y a la repetición de fracasos, ha sido desvirtuado por la realidad. Las pautas al principio plenas de contenido humano, articuladas por y para el hombre, han devenido simplemente «formas» detrás de las cuales el hombre se escuda, se escapa, se anula y el fracaso alcanza también a aquellos (Nené y Lito) que la asumieron totalmente.

Lo trágico es que el hombre no fracasa solo. Toda posición ética, por más individual que sea, afecta directamente al resto de los hombres. Como ser social no puede escapar a las implicaciones de sus actos. Para que Nené se realizara en lo que ella consideraba una alternativa vital válida, fue necesario un cambio en Daniel. Este cambio desencadenó reacciones en Irene, en Andrés y en Bautista y el fracaso final de Nené, se convierte en esta forma, en el fracaso final de todos. Toda la apertura ha sido vana. De nada ha servido el postulado de Lito de que el hombre sólo es responsable ante sí mismo.

> ...Unos elegimos esta carguita, otros esta otra carguita porque la creemos más liviana, pero termina por pesarnos a todos por igual, pobres burritos que somos. (p. 678).

La visión total es sumamente nihilista. Si a un orden viejo se hace necesario reemplazarlo por otro más auténtico, más acorde con las aspiraciones del hombre, no hay nada en la condición humana que garantice a este nuevo orden como proveedor de respuestas absolutas y válidas para todos. En la medida en que la conciencia ética en lugar de condecir con la necesidad de expresión humana, la trabe y coarte, no responda al individuo sino que le sea impuesta y ajena, una ética será tan poco válida para el hombre como la otra.

F. *Narcisa Garay, mujer para llorar*

Un problema similar aunque planteado en forma muy diferente, se presenta en la obra de Juan Carlos Ghiano, *Narcisa Garay, mujer para llorar*. Nuevamente se trata de la inarmonía creada por el choque de los impulsos y sentimientos con las «formas» que lo social impone sobre el individuo. Narcisa es la «pecadora» del conventillo. En su pieza del segundo piso recibe todos los domingos por la tarde a Arturo Ocampo, el dueño de la casa. Estas visitas son la comidilla del elemento femenino que lo habita: María Rosa y Rosa María las hermanas solteronas, suspirantes y frustradas y Justa, la casada ejemplar que sólo se queja de la familia en familia y a los ojos del mundo es la imagen perfecta de la felicidad doméstica. Narcisa Garay aparece en lo alto. Ya desde su entrada está en una dimensión separada de los otros personajes. Si los otros viven abajo, ella es la que habita

las alturas; si las demás «visten de gris», son «iguales» y «hablan con el mismo tono», Narcisa en cambio es una presencia estridente y colorida. Es una mujer de físico sensual y de espíritu romántico, cuya aspiración es vivir uno de esos grandes amores de cine-novela y cree haberlo encontrado en Arturo Ocampo con quien vive un romance suspirante. El contraste entre la visión novelesca que Narcisa tiene de este idilio y la motivación del amante, tanto más grosera y terrenal cuando comparada a la de ella, se revela en el lenguaje contrastante que ambos usan para el diálogo. Frente a la elocuencia pomposa y sentimental de Narcisa, los lugares comunes de Ocampo son una antítesis grosera.

Para asegurarse ese amor, Narcisa usa ciertos recursos mágicos invocando a fuerzas que harán que Ocampo no pueda vivir ni respirar lejos de ella. Hasta el momento sus deseos se han cumplido. El drama comienza cuando en medio de una tarde de amor, el amante queda muerto en la cama de Narcisa a causa de una paella mal digerida. Narcisa ve en ésta, su oportunidad de convertirse en la heroína trágica, y la usa a la perfección. En un segundo ha sufrido una metamorfosis total: de rea ha pasado a heroína doliente a quien las mujeres de la casa consuelan y apoyan. En esta nueva Narcisa, «viuda» doliente, ven ellas también realizadas todas sus ansias noveleras e idílicas.

El segundo acto nos muestra una Narcisa de luto, aún doliente pero un tanto aburrida ya de su papel de viuda inconsolable, mientras que sus antiguas enemigas siguen viendo en ese luto la manifestación del más puro y fiel de los amores. Si para Narcisa su aspiración al amor sublime y trágico está siendo cumplida, su cuerpo sin embargo, tiene otras necesidades. Ella precisa un hombre vivo. Nuevamente recurre a la magia. Con un pañuelo de Mario Leña (un vecino engañado por su mujer) invoca al demonio en un conjuro que le asegurará el amor del hombre. La magia surte efecto por

lo visto. Una vez que Narcisa lo enfrenta con la infidelidad de su mujer, la nueva víctima es seducida.

En el acto tercero la guerra entre Narcisa y las mujeres de la casa está nuevamente declarada. Más que indignadas por los amoríos de la vecina, no se resignan a haber visto destruidas, en la inconstancia de esta viuda, sus ideales noveleros. Invitada por su amante y la mujer de éste, Narcisa participa en una cena de año nuevo que escandaliza a todo el conventillo. Luego de unos tragos de más, ella decide cambiar su amante de turno por el de la mujer de éste. La pelea entre los hombres no se hace esperar. Leña reta al otro a un duelo que sólo es evitado por la intervención de Narcisa. Luego de tamaños enredos, nadie quiere saber nada de ella: de nada valen sus encantos y sus conjuros. Desesperada, y en un último intento de afectar su destino adverso, Narcisa se pasa una soga por el cuello y salta al vacío jugándose su última carta.

NARCISA

> ...Se cortará [la soga] ...En ese momento entrará un hombre, un hombre no como los que viven en esta casa... ¡Sí! Voy a caer en sus brazos. Él me dirá: ¡del cielo! Entonces yo le contesto: ¡Subamos juntos! (p. 49).[7]

Por supuesto, la soga no se corta.

La misma ineficacia para afectar positivamente la propia existencia que encontramos en las obras anteriormente estudiadas, se evidencia en *Narcisa Garay*. En esta obra su incapacidad aparece configurada por su sujeción a un destino que escapa a todo control y dominio. No se trata aquí del miedo ante la muerte sino de la angustia ante la vida. Según

[7] Toda cita sacada de esta obra llevará al final el número de la página correspondiente a la siguiente edición: Juan Carlos Ghiano: *Narcisa Garay, mujer para llorar*, Buenos Aires, Editorial Talía, 1962.

lo explica Wolfgang, Kayser,[8] corresponde a la estructura del grotesco el que nos fallen las categorías de orientación en el mundo. Cuando el personaje se siente incapaz de trazar por sí mismo los principios ordenadores de su existencia, recurre a poderes a los cuales se les tiene fe porque no se los comprende ni se los puede reducir a categorías lógicas sin desvirtuarlos. Al convertirse la seguridad en apariencia, Narcisa sólo puede afirmarse apelando a la magia en un intento de control. El de Narcisa Garay es un recurso ciego e irracional. A partir de entonces la tendencia es, no a enfrentar las acciones y sus consecuencias como productos conscientes, sino a verse a uno mismo como víctima de una fuerza superior. Por eso el suicidio final de Narcisa está lejos de ser un acto responsable y «vital» sino otra manera de tentar al destino, otra forma de conjuro. Narcisa es, al mismo tiempo, víctima de una ética que busca disfrazar las necesidades humanas detrás de gestos y ropajes heroicos. Su necesidad de tener un hombre, o sea, la admisión de lo que su naturaleza le reclama, está en constante pugna con la aspiración condicionada por una visión de mundo idealizada. El personaje es el producto de un medio que necesita de la sublimación de lo físico, que vende un concepto romantizado y falso de las relaciones humanas, que se nutre del sentimentalismo barato como adormecedor de las conciencias. Se trata de los mecanismos enajenantes de todo el aparato propagandístico de un sistema: tele-novelas, fotonovelas, literatura «rosa», etc. Ella es prisionera de sus propios clichés y eso es uno de los mayores impedimentos para un enfrentamiento consciente con su propia condición. En ningún momento *asume* su existencia. Es simplemente empujada a la acción por fuerzas que no controla y por aspiraciones que le han sido impuestas por el medio. No es sin embargo un personaje sin relieves. Narcisa es capaz

[8] Lo grotesco. *Su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1964.

de investir a la realidad de todo aquello que es alimento de sus aspiraciones. Su romance con Ocampo y con Leña son buenos ejemplos de eso. Ella vive sus amores y sus pérdidas con un espíritu de heroína sin mayores esfuerzos. Es decir: tiene la capacidad de dotar a la realidad de los elementos que le son necesarios para poder verse a sí misma en la manera en que anhela, y todo su lenguaje y sus gestos corresponden a esa capacidad. Pero las fuerzas más poderosas dentro de ella misma y que escapan a su dominio irrumpen inevitablemente en su mundo, quebrando la ilusión tan cuidadosamente construida. Y es su falta de control sobre estas fuerzas, lo que le distancian el mundo, lo que se lo sacuden bajo los pies. Narcisa es consciente de esta impotencia y trata de compensarla con su recurso a la magia: «Narcisa-... ¿Porqué no me dura un hombre? ¿Tendré que hacer un disparate grande para sentirme segura?» (p. 32). Es esta doble vertiente del personaje lo que le da una dimensión más profunda y la salva de una reducción al afantochamiento inevitable si sólo estuviera fijada en sus gestos y en su proyección en la realidad externa. Estos escasos momentos en que Narcisa reconoce su impotencia frente a las fuerzas que determinan en última instancia su vida son los que la separan del resto de los personajes. La aspiración que Narcisa pueda tener, la realidad que añore o desee vivir, está siempre dominada y sujeta al accionar de esas fuerzas. En la medida que ella no posea las armas para traducirlas en acción positiva y mientras esté impedida de hacerlo por una concepción idealizante de la realidad que no admite la irrupción de la verdad sin derrumbarse, Narcisa estará imposibilitada de realizarse. Estará sujeta a un destino de reglas y convenciones a las que debe suscribir su acción.

Pero también existe en la obra la concepción (muy dentro de la línea del grotesco) del ser humano como marioneta movida por fuerzas incontrolables. Contra esta reducción de la libertad humana a cuerdas movidas por una potencia fuera

de su alcance, el hombre siempre ha contado con el recurso ilusorio de la magia. Decimos ilusorio porque con él, el hombre pretende conjurar y dominar esta potencia o tener la esperanza de un mínimo de poder sobre el destino, de otra manera omnipotente. Hasta el último instante Narcisa intenta también rebelarse y quebrar los controles de ese poder. Su suicidio es una última y desesperada apelación a esa realidad, la suya, la que ella creó y alimentó; su realidad de heroína trágica. Hasta el final está presente un intento de afectar su suerte dando un salto hacia su ideal o su concepción idealizada de la realidad. Entregarse al azar de la imaginación es lo único que puede darle alguna afirmación en el mundo. En su suicidio está implícito el reconocimiento no sólo de la precariedad de su condición en el mundo sino también de la precariedad de toda forma o intento de escape en la ilusión:

NARCISA

> ...¡No quiero matarme !¿Si lo hiciera?... voy a jugarme esta carta... me pasaré la soga por el cuello, saltaré, se cortará... entrará un hombre... voy a caer en sus brazos... ¿verdad? ¿mentira?... ¿Qué más puedo hacer?... ¿Lo sé acaso? (p. 49).

Esa fantasía es la única esfera en la que el hombre parece poder adquirir una cierta confianza en su poder sobre las cosas. El ser humano puede (y los personajes de la obra lo demuestran) ser reducido a gestos y palabras, a fantoche movido por una visión fija y estereotipada de la realidad. Pero esta perspectiva se rompe y el grotesco potenciado en esta condición se revela, cuando el hombre es, de alguna forma, consciente de que existen otras fuerzas dentro de sí que se resisten a un ordenamiento lógico, que irrumpen en la realidad sin que sea posible ejercer un control sobre ellas, ni

llegar a comprenderlos. Fallan entonces las categorías de orientación en el mundo y éste aparece disoluto y distanciado.

G. *Cremona*

En *Cremona* nos encontramos con que ciertas virtudes activas que eran pilares éticos en la tradición occidental cristiana ya no tienen ninguna vigencia a pesar de seguir estructurando esa sociedad a nivel superficial. El hombre enfrentado a una situación semejante se ve obligado, como mecanismo de supervivencia, a adoptar una visión de mundo que contradice su condición. Si se niega a hacerlo no tiene cabida dentro de la sociedad.

Dentro de un conventillo, propiedad de Nicola, se desarrolla la acción. Lo transitan gentes de los más variados orígenes y son diversas las tramas sentimentales que se cruzan. Los personajes claves son: Cremona, un viejo italiano, masitero ambulante de quien se burlan y aprovechan todos los chiquillos de la casa. Su figura es la de un Cristo maduro, todavía movido por sus sueños generosos, que hacen que toda maldad y toda mezquindad sean contempladas con misericordia. Nicola, el dueño del conventillo, es el personaje grotesco dentro de la obra. Sabe y acepta el engaño de su mujer. Ha llegado a la conclusión (en un acto de adecuación a la realidad social) de que, en su miseria material, jamás podría brindarle la posibilidad de ser feliz y mantenerla por lo tanto a su lado. Él es pobre y a ella le gusta el lujo. Entre ella y su amante le han convencido de que su oposición sería un prejuicio absurdo y que todos ellos se pueden beneficiar enormemente de una tolerancia mutua. Lo convierten, de esta forma en «un marido civilizado, de la nueva escuela» (p. 126).[9]

[9] Toda cita sacada de esta obra llevará al final el número de la página correspondiente a la siguiente edición: Armando Discépolo, *Cremona*, Buenos Aires, Editorial Talía, 1970.

Mientras tanto, en la constelación de relaciones amorosas hay una que resalta: la de Cristina, esposa de Roque, con Emilio, el guapo del conventillo, quien representa la moral viable dentro de las circunstancias del medio en que vive. En las lecciones sobre el amor y la vida en general que Emilio imparte a sus dos pequeños discípulos Antoñito y Azafrán, está resumida una ética de salvación personal, escéptica y cruda, que se opone diametralmente a la de Cremona.

Nicola cree haber ganado la lotería. Será rico. Al ver el final de su miseria se arranca la máscara de marido moderno y comprensivo y revela hasta qué punto su actitud exterior difería de su verdadera naturaleza. Él había vendido su alma al diablo en un trato al que lo empujó la miseria y el amor a su mujer. Un trato en el que se vio forzado a esconder su rostro.

NICOLA

> ...Aquí está *(billete entero)* en este papelucho... la libertá, la honorabilitá. Con este papelucho en la mano se ha cambiado el mundo. Ya no es más negro, es colorado. ¡Se acabó el dolor, se acabó la mugre!... ¡L'agarré! ¿Me se splicá? Hace dos años que la corro día y noche por los rincones, buscándole la cueva, culebra contra culebra. L'agarré! ¡Le he sacado la cabeza! ¡Aquí está! (p. 136).

Echa a patadas al amante de su mujer y encierra a ésta bajo llave. Pero durante la fiesta de celebración, en la que insulta y humilla a todos cuantos le humillaron antes ahora que el dinero le permite la revancha, descubre que su billete es de la semana anterior, que por primera vez en años de jugarle al mismo número y cuando esta semana finalmente salió, él ha olvidado de comprarlo. La gente que le rodeó sumisa, creyendo en su riqueza, se vuelve agresiva otra vez. Nicola es forzado a liberar a su mujer y a traerle de vuelta el amante.

Roque, en tanto, se ha enterado del engaño de Cristina. Burlando la vigilancia de Cremona quien monta guardia en la escalera, temeroso por los dos amantes y guiado por la compasión que estos dos seres que viven el secreto le inspiran, Roque vuelve y los asesina. Cuando, días después del crimen, perseguido y acosado se agazapa en la puerta del conventillo, es Cremona quien lo descubre y lo esconde en su pieza. Cuando lo encuentran allí más tarde, todos se vuelven en contra del viejo; Roque cree que él lo ha traicionado, y los otros le creen cómplice del asesino. Nadie comprende sus razones. Cada una de sus acciones generosas y caritativas, son sistemáticamente mal interpretadas por todo el mundo. En una extraña y silenciosa ceremonia, todos se abalanzan sobre él, víctima propiciatoria, y lo destruyen como si estuvieran destruyendo sus propias conciencias dormidas. Nicola desde arriba grita: «*(Al grupo castigador)* ¡Péguele! Pegale! ¡Está copiando a Jesucristo! ¡Pegale! ¡Me da vergüenza!» (p. 151). Esta destrucción de Cremona es la destrucción de las virtudes que la sociedad ha tornado inválidas. Una figura como la suya no tiene posibilidades de actuación positiva en una realidad cuyas leyes nada tienen que ver con los principios que se enuncian.

Cremona, cargando siempre con los dolores ajenos, sufriendo por los otros, es un anacronismo en un mundo en que las leyes de amor y de supervivencia son otras: son las que Emilio les enseña a los dos chicos, leyes estructuradas sobre la desconfianza, el oportunismo y la defensa de lo conquistado, leyes que se corroboran en la actuación de los otros personajes del conventillo. Es decir, si por un lado una figura como Nicola revela, a través de su desgarro, la medida en que lo social se impone a sus sentimientos, se encarama encima del hombre y lo cubre con una máscara, y en ese sentido la percepción misma del desgarro se constituye en una forma de acusación, por otro está también la figura

de Cremona. Si en Nicola los valores se mostraban degradados al revelarse la distancia que existía entre ellos como necesidad social y la necesidad íntima del hombre, en Cremona estos valores están desmontados también. Es él quien los encarna en su forma pura. Es el único personaje del grotesco criollo que *los vive* íntimamente; es más, que *los es*. En él se están validando los más altos ideales de bondad, honradez y amor al prójimo. Pero si como «quintaesencia» de estos valores él es una verdadera anomalía dentro de lo social, esto revela que la sociedad los ha desvirtuado, los ha falseado al utilizarlos para sus propios fines. De allí se infiere que, tal como ellos están validados dentro del sistema, se los ha convertido en su total opuesto. No en vano observa Azafrán respecto a Cremona: «Para usté todo esta al revez» (p. 130).

Sus virtudes son inoperantes y la intervención activa trae como resultado una desvirtuación de sus intenciones. Es decir: cuando Cremona, que personifica la ética cristiana, se proyecta activamente, el resto de los personajes sólo puede asimilar esta acción en forma negativa. Sus virtudes no sólo son antagónicas a esa realidad sino que jamás son lo suficientemente poderosas como para poder afectarla. La miseria los tiene agarrados a todos lo mismo que a Nicola. En lo que se equivoca Cremona es en asumir que detrás de esa miseria se esconde la luz. Para los otros Cremona es un espejo y nadie puede resistir verse reflejado tal cual es. Y de allí, la «verdüenza» de Nicola. Cremona representa el «otro lado» de cada uno de ellos, aquella dimensión humana que la necesidad de sobrevivir ha anulado y escondido. En ese sentido la conducta de Nicola se integra mucho más a la naturaleza del medio, de lo que podría jamás integrarse la conducta de Cremona. Nicola representa al hombre que para sobrevivir tiene que acomodarse a las circunstancias, aunque ese acomodamiento implique una supresión de sus impulsos y sentimientos. Se abre de esta manera un enorme vacío entre el yo pro-

fundo y la manifestación social de ese yo. Este vacío es el contraste entre las palabras de Nicola y los gestos que las contradicen. Él es el verdadero personaje grotesco de la obra, en el sentido de ser aquél a través de quien se evidencia esa tensión entre la «máscara» social y el «rostro» individual aprisionado tras ella. La realidad, tal cual él la percibe, nunca le puede proveer de armas para superar el conflicto en su interioridad. La solución a los problemas humanos no reside en el hombre sino fuera de él. Si Nicola rompe su máscara, lo logra cuando la solución le llega desde afuera; cuando la casualidad le presta una oportunidad de escape. Cuando otra casualidad revierte los hechos, Nicola retoma exactamente la misma máscara de antes.

Frente a él, Cremona podría representar la salida en las virtudes positivas, pero es una salida invalidada dentro de lo social tal cual se plantea en estas obras. Así como Cremona es un espejo que devuelva una imagen negativa de los otros, Nicola es el reflejo de la sociedad en que se vive; de sus pautas y de las condiciones en que se subsiste en ella. Antoñito y Azafrán son el futuro. En ellos se expone el proceso de adaptación a la realidad. Están comenzando a integrarse y adecuarse a ella. Para esto tienen en Emilio a un maestro: aquél que articula mejor que nadie la filosofía de supervivencia, corroborada en la acción de los demás. Si a pesar de todo, aún están cerca de Cremona y en él todavía alcanzan a intuir una ética diferente, en el final de la obra no se articula la posibilidad de que esa intuición pueda llegar a traducirse en vehículo de acción.

En estas obras hemos percibido un planteamiento de problemas similares. En todas ellas, el medio se revela como elemento enajenante, reductor de la naturaleza del hombre a un encasillamiento en «formas» que se convierten en los únicos medios de expresión. En los héroes grotescos como Miguel, Stéfano, Daniel o Narcisa Garay, el trazado dramático revela que debajo de la máscara social niveladora, este-

reotipante, existe una profundidad humana que se rebela al encasillamiento, un rostro que es suprimido y negado. Esto los vuelve, frente a los demás personajes, contradictorios y escindidos. Cuando son capaces de articular y reconocer ese desgarro, la revelación los aplasta. En la mayoría de los grotescos, el desgarro está contenido en el enfrentamiento de los héroes escindidos a los unidimensionales; en el contraste entre el impulso vital y el deber, entre la necesidad humana de proyección en el mundo y la necesidad económica que coarta las manifestaciones vitales. En ninguna instancia, sin embargo, puede este desgarro ser trascendido por medio de la reflexión lógica. Esto implicaría la posibilidad de un *ordenamiento* de las vivencias. Los personajes se vuelven grotescos precisamente en la imposibilidad de organizar racionalmente las fuerzas en pugna. Si esto fuera posible, del caos surgiría un orden nuevo, una salida, y en este sentido una liberación. Pero no; ellos sienten, viven, sufren este caos pero nunca llegan a *comprenderlo* y derivar sus consecuencias. Son personajes grotescos, no trágicos. Si hay una caída (Miguel Stéfano), no hay una nueva visión, una nueva sabiduría que surge ante el error. Si el orden social es vivido (a pesar del desgarro) como el único orden posible, más allá de él sólo reside la incoherencia y el desorden (tales son las caídas de *Mateo*, *Stéfano* y *Relojero)*. Dentro de la tragedia el personaje conoce las leyes que transgrede. Si esa ley puede convertirse en algún momento en polo de tensión es porque de alguna forma se le ha dado un determinado valor. En el grotesco criollo, en cambio, nunca existe una conciencia clara de por qué y contra qué el hombre está chocando. Si no se conoce al enemigo tampoco puede vencérselo. Cuando ya no hay más energías para pelear a ciegas, uno, a ciegas también, se retira, se escurre y desaparece (en la cárcel o en la muerte).

Aquí las fuerzas oscuras y desconocidas que dominan al hombre, que lo convierten en su títere son derivadas del orden creado por el hombre mismo. Pero una creación sin em-

barro, que se le ha escapado de las manos, que se ha vuelto en su contra. El dualismo «máscara-rostro» derivado directamente de la tradición del grotesco, se valida en estas obras, precisamente en ese sentido. A partir de la máscara el hombre se orienta en la realidad es decir, sólo a través de ella puede cobrar una cierta ilusión de *ser*. Pero esa ilusión (Nicola, el marido moderno; Narcisa, la heroína de novela) no soporta el peso del hombre profundo, es decir, no llega nunca a dominar por completo los impulsos ni los sentimientos que surgen de su escondite aquí y allá. Si lo social o la «máscara» disfrazan al hombre de marioneta, no pueden sin embargo *transformarlo* en marioneta. Si esto fuera posible, la dualidad interior-exterior quedaría anulada y con ella el desgarro, que es precisamente lo que en estas obras propicia lo grotesco. La marioneta nos inquieta porque *se parece* a nosotros, tiene suficientes rasgos similares como para acercársenos peligrosamente. Ahora, cuando es el hombre quien parece una marioneta, la perspectiva se complica. ¿Cuál es el nivel de realidad en que podemos asimilar esa experiencia? Aquí no se trata del prisionero que reconoce e identifica sus cadenas: es en cambio el preso que se cree libre, el que es obligado a fabricarse a sí mismo las cadenas para seguir funcionando en sociedad. Cuando las circunstancias le fuerzan a rompérselas (porque nunca, ni en el caso de Stéfano, ni en el de Miguel o de Narcisa Garay el personaje las rompe por voluntad propia), no sabe qué hacer con la libertad. Como a las marionetas que se le cortan los hilos, caen en el desorden y quedan atrapados definitivamente en el enredo de sus propios cuerpos. (Stéfano como exponente máximo, enganchado a una pata de la mesa, incapaz ya de moverse, de cara al suelo.) Pero esa pérdida de control no es una condición inherente al ser seres sensibles y con impulsos y necesidades propias. Es una falacia impuesta, en todo caso; impuesta por el orden social en que se mueven y manejan, impuesta por un sistema que se ha divorciado de lo humano y se ha convertido en su más-

cara. El choque del «rostro» contra ella es lo que crea la ruptura: choque que se manifiesta en la acción y en la expresión; que a pesar de obedecer en todos ellos a los incentivos que le vienen desde afuera, nunca alcanza a anular del todo esos «sobresaltos» causados por lo interior, por la hondura humana que a veces desobedece a las direcciones de los hilos y causa una fisura dentro de los diques de contención. El grotesco criollo representa así, una visión de mundo en la que el hombre, privado de los asideros que las estructuras fijas le conferían, se revela precario en su condición, escindido en su contextura y coartado en su posibilidad de proyectarse ética y afectivamente en la realidad.

CAPÍTULO III

LOS NIVELES EXPRESIVOS DEL GROTESCO CRIOLLO

A. *La función bivalente del lenguaje*

El lenguaje[1] es ante todo, un sistema *integrador* del intercambio humano. Por él identificamos y asimilamos al mundo en todas sus representaciones; es el punto de referencia a partir del cual el hombre se orienta. El grotesco, al desmontar las categorías identificadoras, muestra un mundo despojado de certidumbres. Hay una caída súbita en la incoherencia y el universo por lo tanto se revela despojado de armonía. En este capítulo analizaremos la forma en que esa «desintegración» está potenciada a partir de un particular uso del lenguaje.

Este teatro aparece como la primera manifestación, dentro de la dramaturgia argentina, de la desintegración del ordenamiento lógico de la realidad. Cuando nos referíamos a este estilo teatral como la forma «problematizada» del sainete criollo, nos estábamos remitiendo precisamente a estos aspec-

[1] Por lenguaje entendemos aquí toda manifestación expresiva, no sólo palabra sino también gesto.

tos. El sainete aparece como un universo integrado, dotado de sólidas pautas tanto éticas como estéticas a través de las cuales el mundo se nos revela como un todo coherente, delineado a partir de una clara concepción del comportamiento social y moral humano. A nivel de acción y de lenguaje, se conforma un sistema de correspondencia e integración, fijado en un lenguaje mimético, sistema de identificación por excelencia. Es decir, si en su «fluidez» interna el sainete presupone una *abstención* de comentario crítico sobre la realidad que describe, esa facilidad al convertirse en técnica, implica un *consentimiento* del Costumbrismo. El grotesco criollo en cambio, a partir precisamente de ese ritmo de contratiempo implicado en la relativización de las coordenadas de la realidad a través del lenguaje, aludirá cada vez más a una denuncia clara de la coherencia e integración de esa realidad entendida no sólo como realidad humano-individual sino también humano-social.

Cuando decimos que la obra grotesca está diseñada de manera tal que en ella entra en juego nuestra confianza en la estructura coherente de la realidad, estamos asumiendo no sólo que tal realidad existe, sino también que está dotada de determinados valores. El grotesco aparece precisamente como la irrupción de otros contextos que, lejos de presentarse como independientes y aislados de esa realidad, se dan como elementos potencialmente contenidos dentro de ella misma. Se podría comparar este proceso al de un juguete mecánico, cuyo aparato interno funciona siempre en forma precisa. Al dársele cuerda o al presionar un botón, la respuesta del mecanismo es automática. El juguete se mueve, o sea, cumple la función esperada. Todos sus componentes internos responden a un plan previamente concebido. Pero ese mecanismo, tal cual está diseñado, también contiene en sí mismo la posibilidad de revertir su proceso. En un momento dado sus componentes pueden dejar de responder al esquema cerrado de organización y en lugar de la respuesta esperada, el estímulo de la

cuerda o del botón ya no produce la reacción concebida por el plan, sino que comienza a saltar desordenadamente de un lado a otro, o en lugar de hacerlo hacia adelante comienza a marchar hacia atrás. En este caso los mecanismos del juguete ya no responden al orden impuesto y deseado en la organización de sus partes y, más importante aún, nuestra confianza en esa respuesta se debilita o se pierde. El fenómeno que se da aquí es, entonces, el de la pérdida de todo dominio sobre ese objeto.

Para existir en sociedad el hombre responde a todo un cuerpo de reglas, ideales y convenciones que hacen las veces de mecanismo regulador y organizador. Toda interacción entre los componentes de esa sociedad responde a ese cuerpo entendido como orden coherente, cuya función como contexto referencial es validada en un reconocimiento y aceptación colectivos. Toda proyección intelectual o afectiva en la realidad social está por lo tanto canalizada dentro de esos contextos, como única posibilidad de poder ser integradas e identificadas en la experiencia de los demás.

El lenguaje ha sido desde siempre el instrumento básico de comunicación, capaz de reciprocar el intercambio humano. En este sentido es un sistema de referencias a partir del cual el hombre busca la reciprocidad con los demás hombres. Al organizarse la interacción social dentro de contextos sólidamente estructurados y colectivamente reconocidos, el hombre logra alcanzar una *armonía*, entendida como posibilidad de comunicación con la comunidad a partir de las pautas que lo integran a ella. El lenguaje es, dentro de lo social, un código que refleja esas pautas armonizantes y que refleja en su coherencia interna un esquema social compartido por los demás hombres. Cuando en el grotesco criollo los personajes se apoyan y se reconocen en una determinada retórica, esa retórica está respondiendo al esquema social: es decir, se hace vocero de sus mitos, de su ideología y de su ética. Ejemplos

de esto lo encontramos en los personajes de *Relojero*[2] y *Stéfano*.[3]

BAUTISTA

¡Trabajo, señor ¡cumplo! (p. 633).

ESTEBAN

...quien traiga un canto lo cantará. Nada ni nadie podrá impedírselo... para un artista no hay pan que lo detenga ni agua que le calme la sed, sólo no canta cuando no tiene que cantar. (p. 619).

Tanto Bautista como Esteban respaldan su lenguaje en un sistema cuyas nociones del deber, de la acción moral y del éxito en la vida son la base para la conducta social. Ese es un nivel de lenguaje en el que los personajes convergen y se reconocen. En ese sentido, esa retórica responde al orden social. En el caso concreto del grotesco criollo, este nivel de lenguaje se manifiesta como estructura hacia la cual los personajes orientan sus aspiraciones y su acción; estructura lingüística que valida los preceptos en los que la sociedad se apoya y a partir de los cuales se organiza. De esta forma las obras son reflejo de la superestructura ideológica que señala el momento histórico-social del cual ellas surgen. La Argentina del «Proyecto Liberal», la del Centenario, era

[2] Toda cita sacada de esta obra llevará al final el número de la página correspondiente a la siguiente edición: Armando Discépolo, «Relojero», *Obras escogidas*, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1969, III.

[3] Toda cita sacada de esta obra llevará al final el número de la página correspondiente a la siguiente edición: Armando Discépolo: «Stéfano», *Obras escogidas*, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1969, III.

aquélla en la que las nociones de éxito a partir del trabajo honesto, de un fuerte sentido de la moral y de la decencia se convertían en las bases éticas representadas por la propaganda oficial. A los ojos del mundo se trataba de la utópica «tierra de promisión» en la que era posible la realización de todos los sueños. Tanto el sainete como el grotesco han hecho partir su lenguaje de esta concepción de la realidad histórico-social. El sainete lo hace validando estos principios en la acción y permitiendo que la retórica que corresponde a ellos se convierta en la medida del mundo dramático, sin que nada quiebre esa coherencia. El grotesco criollo también se apoya en esos principios y en ese lenguaje, pero la configuración dramática permite la inclusión de otras dimensiones que terminan por relativizar el valor absoluto tanto de esos principios como del lenguaje que los expresa. La coherencia y solidez de esa realidad está aquí desintegrada de dos maneras: 1) al mostrar el abismo que existe entre ese contexto ético-moral al que se apela y la realidad socio-económica en la que pretende validarse y 2) al substraerse al héroe grotesco a ese orden, creando una fisura dentro de la coherencia que permitió la armonía de la que hablábamos, y revelando de esta manera el abismo que existe, esta vez entre ese contexto ético-moral y la necesidad humana de traducir el impulso intelectual y sentimental en acción. Es decir, un contexto ético-moral validado por el sistema pero imposible de convertirse en respuesta a la realidad social y a la realidad individual. Nos encontramos entonces con que, así como la imagen de la propaganda oficial no respondía a la realidad argentina de los años de la inmigración, esos contextos ético-morales «sólidamente validados» aún en el sainete, en el grotesco ya se perciben como forma impuesta; como «armonía» ficticia, como una máscara detrás de la cual se pretende ocultar la verdadera condición del hombre. El mundo del grotesco criollo es el de la miseria moral y material. Si el lenguaje saineteril es «asimilador», integrado a la realidad de la obra, y si responde en su falta de sentido

crítico al esquema oficial, el lenguaje grotesco resulta desintegrador. Si en uno se reconoce e identifica el código, en el otro se lo relativiza y confunde. El mundo del sainete es un sistema integrado; en el del grotesco las coordenadas ya no ordenan sino que se quiebran. Al no responder más a los contextos reconocidos, al substraerse el héroe grotesco a la coherencia social de la retórica, al quebrar su orden con la irrupción de la incoherencia expresiva y del gesto extraviado, el lenguaje del grotesco se convierte en la expresión teatral de la crisis de un código. Si el sainete expone a los personajes a la luz, los muestra enteros, sin sombras «bajo la luz de este sol que nos alumbra a todos por igual», el grotesco, al substraerlos en el claroscuro les otorga una latitud ambivalente donde su interioridad concluye en paradoja y su arrinconamiento en un ritual que se escurre al código.

Podríamos hablar en este sentido de dos niveles lingüísticos dentro de las obras. Por una parte el lenguaje que responde a las formas sociales alimentadas por el sistema, o sea, las ficciones creadas para regular la interacción y el ①
comportamiento humano y al que llamaríamos lenguaje «adaptado» o lenguaje «máscara». Por otra parte, el lenguaje que rompe esa armonía o posibilidad de reconocimiento, que se manifiesta a nivel de palabra y de gesto como signo discordante y desintegrador del orden y que se resiste en su incoherencia a la asimilación a los esquemas estereotipantes y ②
a las líneas que le son impuestas en un esfuerzo de integrar lo individual a lo colectivo, de crear una «personalidad» viable dentro de lo social; lenguaje al que llamaríamos «inadaptado» o lenguaje «rostro». Este es el de los gestos extraviados y violentos y el de la incoherencia verbal de Stéfano, de Nicola, de Daniel o de Miguel y el de los lapsos tan discordantes con la a-sentimentalidad del mundo dramático, de las expresiones afectivas de Saverio o de Narcisa Garay. Este es el lenguaje que disloca el orden, que aparece en forma brusca en medio del discurso en el que se han canalizado

los deberes que uno se ha impuesto, los hábitos que han sido elegidos para regular la propia existencia; en suma, las formas en que el hombre pretende *estabilizar* su existencia en el mundo.

Este dualismo lingüístico aparece como problema clave dentro del grotesco criollo; el que define al mundo dramático y singulariza a los personajes grotescos. Lo encontramos en cada una de las obras. En todas ellas la problemática se revela en el enfrentamiento del individuo con la colectividad, exponiendo de esta forma la condición grotesca del hombre dentro de una realidad social que se impone como estructura alineante. Dentro de las obras, sin embargo, esta ruptura de los códigos no está planteada desde comienzo. Los personajes grotescos comparten con todos los otros las aspiraciones y el cuerpo ético que se expresan en el lenguaje «adaptado». Si podemos hablar de una ruptura paulatina que acaba en la quiebra total es porque ha existido primeramente una correspondencia con los códigos sociales. Para Stéfano, él es «fuerte todavía, alto, diño...», su talento y conocimiento le permiten «mirar con desprecio» (p. 598). Es decir, el personaje aún valida ciertos ideales (precisamente aquellos que prometen que «quien traiga un canto lo cantará») y su posibilidad de éxito dentro de una realidad que los contradice y los niega. En su visión de la realidad, el trabajo creativo y productivo puede ser vehículo para la realización de todas las posibilidades del hombre. Este concepto (uno de los mitos más persistente en la propaganda oficial) nunca es visto como contradicción a una realidad moral y materialmente mísera, que ha coartado esas posibilidades desde el comienzo.

Miguel, el personaje de *Mateo* que recurre finalmente al delito como forma de salvación económica, rechaza el vaso de vino de Severino el ladrón, «porque no sabía cómo lo ga-

naba» (p. 38).[4] Frase que, como la de Stéfano, también se apoya en una retórica que responde a la honradez como única forma viable de conseguir lo que se quiere, que refleja una actitud moral completamente inadecuada dentro de su propio medio mísero donde él mismo, por «hacer el honesto» se condena apoya en una retórca que responde a la honradez como única y condena a los suyos al hambre.

B Las formas expresivas de la «máscara»

Narcisa Garay, mujer para llorar y *El organito* son las obras que mejor se prestan para analizar la naturaleza del lenguaje «máscara»; hasta qué punto es una retórica *forzada* sobre las condiciones concretas del mundo en que estos presonajes se mueven y no responden en cambio a ningún incentivo de exteriorización de la necesidad profunda del hombre. En *Narcisa Garay*, la sujeción a todo tipo de clichés, mitos sociales y tópicos convencionales, ha resultado en una reducción de la figura humana al afantochamiento. La palabra, en lugar de funcionar como medio de *representar* o *significar* el sujeto, se vuelve en objeto de sí misma. La realidad *humana* se torna a través del lenguaje en realidad *deshumanizada*.[5]

[4] Toda cita sacada de esta obra llevará al final el número de la página correspondiente a la siguiente edición:: Armando Discépolo: «Mateo», *Tres grotescos*, Buenos Aires, Editorial Losange, 1958.

[5] Cuando hablamos de perspectiva «deshumanizada» o «humanizada», esencialmente coincidimos con la difinición de José Ortega y Gasset: «...en la escala de las realidades, corresponde a la realidad vivida [a través del envolvimiento emocional] una peculiar primacía que nos obliga a considerarla como «la» realidad por excelencia. En vez de realidad vivida, podríamos hablar de realidad humana» (*La deshumanización del arte*, Santiago, Editorial Cultura, 1937, p. 17.

1. EL LENGUAJE A-SENTIMENTAL

A determinadas situaciones corresponden determinados contextos afectivos a los que el hombre apela para la comunicación. En este sentido el lenguaje es un código que responde directamente a esos contextos y nos remite a ellos como punto de referencia. Se podría hablar en este caso de un juego cerrado y estricto de todo un *sistema de compatibilidades* que hace las veces de punto de referencia implícito en las relaciones humanas. Cuando una acción no se pliega a ese sistema, las coordenadas de la realidad sufren una alteración. En el grotesco la ruptura de ese sistema de compatibilidad/incompatibilidad está usada para tornar extraños a nosotros todos los contextos que han servido tradicionalmente de referencia colectiva y el elemento que se presta a ser manipulado en este caso, es el lenguaje. Para quebrar ese sistema de compatibilidades, está usado en directa contraposición con el acontecimiento al que se refiere y de esta manera revela no sólo la distancia que existe entre la retórica y la realidad, sino también hasta qué punto esa retórica es causante de la deshumanización de los personajes; deshumanización entendida como imposibilidad de expresión de contenidos afectivos y de impulsos espontáneos. Cuando al descubrir la muerte de su amante, Narcisa exclama: «¡Ocampo, frío y sin habla, sobre mi cama queda!... ¡Sostén de mi vida, jazmín de mi primavera, canto que nunca se volverá a escuchar!» (p. 15)[4] y enseguida a Justa, la vecina que quiere ver el cadáver, «A sus órdenes está. Pase» (p. 16), lo que tenemos es una perspectiva doblemente distanciada. Por un lado el lenguaje fijado aquí en fórmulas retóricas («jazmín de mi primavera», «sostén de mi vida», etc.) deriva de una tradición metafórica que reduce su potencial de expresión de un sentimiento

[4] Toda cita sacada de esta obra llevará al final el número de la página correspondiente a la siguiente edición: Juan Carlos Ghiano: *Narcisa Garay, mujer para llorar*, Buenos Aires, Editorial Talía, 1962.

espontáneo. El «frío y sin habla» con que Narcisa describe a su amante muerto a causa de la paella mal digerida parecería responder más a una retórica fúnebre que a su propia desesperación frente al acontecimiento. Por otro lado, la alternancia entre estas fórmulas de carácter sentimental y la otra de tipo meramente formal («A sus órdenes está») hace que se cree una distancia insalvable entre el acontecimiento (la muerte de un hombre) y su expresión verbalizada. El lenguaje fijado en estos dos planos retóricos diferentes deja de responder totalmente al incentivo sentimental que el acontecimiento potencia. O sea, la situación no se integra al contexto afectivo esperado.

La participación sentimental frente a un acontecimiento (la muerte en este caso) nos *acerca* a esa realidad; nos integra a ella. Pero en esta obra el uso retórico del lenguaje (la máscara como palabra) nos veda ese acercamiento y estructura una perspectiva distanciada. Se usa el elemento lingüístico que potencia un acercamiento (lenguaje sentimental) pero al darse este como máscara se pierde todo contacto afectivo. No se trata de una realidad «vivida» sino una realidad «observada».[7] En ese sentido, se juega con la respuesta de los espectadores. Por una parte reconocemos esa muerte como real, y por otra el lenguaje nos la torna irreconocible. Ese lenguaje «máscara» es el que se pretende validar por sobre las circunstancias dolorosas de la propia existencia. Más aún, la articulación de ese apellido Ocampo, usado en lugar del primer nombre (lo cual la naturaleza de la relación entre los dos haría esperar), contrasta en su vulgaridad con el tono elevado que le sigue. Al contraponerse de esta forma la expresión verbal a la realidad del acontecimiento y al ser fijada esta verbalización en una retórica artificiosa, el lenguaje se revela ajeno, impuesto. Un buen ejemplo de esto

[7] José Ortega y Gasset, p. 16.

se da en esta escena al descubrirse la muerte de Ocampo dentro de dos niveles lingüísticos diferentes:

NARCISA

> Sobre mi cama descansaba; yo me le acerqué sonriendo; puse la mano sobre su pecho, aquí mismo donde el corazón se le agrandaba... *(Pausa.)* Hipó dos veces, cruzó los ojos, quiso decirme algo, y se empezó a quedar frío. ¡Muerto! *(Llora y gime con desatada elocuencia funeraria.)* ¿Muerto? ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! (p. 15).

O sea, por una parte, el lenguaje afectado cuya artificiosidad se acrecienta aún más con la transposición del verbo al final de la frase («Sobre mi cama descansaba»), y por otro, la descripción mimética de la realidad que nada tuvo de novelesco («Hipó dos veces», «cruzó los ojos»). Una imagen de la muerte vista a través de la retórica, y otra, descrita tal cual se dio. El contraste entre ambas revela hasta qué punto el lenguaje puede convertirse en máscara. Este nivel retórico, sin embargo, no responde a un capricho del autor. Más bien está mostrado como el contexto expresivo socialmente aceptado, aquél al que se apela para la expresión de determinadas acciones y situaciones. Es una retórica con las tintas cargadas, es verdad, pero no podemos dejar de reconocerla aún en su exageración como el «lenguaje de circunstancias», como las formas de *expresión social* de determinados acontecimientos.

La validez de este nivel lingüístico está, sin embargo, como ya lo señaláramos, puesta en jaque en esta obra. Es decir, su validez como vehículo de expresión de la realidad. En toda la escena de la muerte hay un hecho evidente: la reducción y deshumanización de los personajes a partir de un lenguaje. La alternancia continua de formas lingüísticas rígidas, fijadas previamente en fórmulas derivadas de una tradición (retórica fúnebre, formulismo social, etc.), o de niveles



de lenguaje que ya han sido moldeados y encasillados en un uso estereotipado y que por lo tanto son relativamente carentes de contenido afectivo individual, acentúa aún más la idea de lo humano espontáneo cubierto por una máscara que aquí toma la forma de palabra. Nada en esta escena indica un sentimiento sincero.

2 LA ALTERNANCIA DE NIVELES EXPRESIVOS EXCLUYENTES

Pero no es únicamente la falta de proyección sentimental lo que distancia el mundo en esta escena. El distanciamiento está aquí acentuado principalmente a partir de una técnica de alternancia constante de elementos que son excluyentes entre sí. El efecto no es únicamente el eventual afantochamiento de los personajes, sino también el que la acción real: la muerte de un hombre vista y comentada por los otros se convierta de episodio trágico en grotesco. La técnica se basa en el juego ya señalado de niveles de lenguaje.

Narcisa Garay, mujer para llorar abunda en ejemplos de esto.

NARCISA

> ¡La paella! ¡Me lo decía el corazón! ¡Maldita paella! ¡Incomible sea por el resto de mi vida! (p. 16).

Hay, en este pasaje, un choque entre la materia que se trata (la paella) y el lenguaje con que se la describe. Al aplicar ese lenguaje a semejante sujeto el efecto es desintegrador: el efecto que tal lenguaje debía producir queda anulado por la vulgaridad de la materia y el valor dramático del sujeto como causante de la muerte de un hombre, queda invalidado en la expresión elevada. Estos choques de elementos excluyentes traen consigo el sentimiento del grotesco al impedirnos toda posibilidad de asimilar ese lenguaje a la acción.

Por un lado observamos una cosa, pero la expresión de la misma tal como llega a nosotros ha perdido toda relación con ese sujeto. Otro choque está estructurado en la alternancia constante entre gestos desesperados e irracionales,

NARCISA

(A cada gemido golpea sus pechos abundantes, mesa su desteñida cabellera y bizquea sus ojos atormentados.) (p. 16).

y el cuidado de detalles triviales,

JUSTA

¿Dónde tiene la colonia?

NARCISA

(Muy en dueña de casa.) Sobre la cómoda. La de frasco verde y grande: es más apropiada para los duelos. (p. 17).

Los raptos de desesperación y de llanto que se anuncian, previamente verbalizados,

NARCISA

Lo haré [beber el té] para poder llorarlo con más fuerza. (p. 18).

y luego son desvirtuados en una acción que es todo lo opuesto a la intención expresada, contribuyen a que nuestra fe en el sentimiento carezca de todo apoyo. Luego de anunciar los raptos de dolor, el personaje se olvida de ellos y en su lugar exclama: «¡Ay!... Me lo trajeron con azúcar quemada. ¡Cómo adivinan mis gustos!» (p. 19). La enumeración de romances famosos que presta respaldo mítico-literario a la acción colocándola dentro de una tradición amorosa universal,

MARÍA ROSA

¡Como Amalia y Eduardo!

ROSA MARÍA

¡Pablo y Virginia!

MARÍA ROSA

¡Romeo y Julieta!

ROSA MARÍA

¡María y Efraín!

choca directamente con el detalle trivial, localista y «anticlimático» dado por la irrupción de Pichi vivando al conocido equipo de fútbol argentino,

PICHI

¡San Lorenzo tres a uno! ¡Campeones! ¡Campeones! (p. 19).

Todo el peso dramático logrado con esa evocación a los grandes amores, queda reducido al ridículo. La muerte del héroe en el lecho de la heroína, circunstancia que da a la acción ribetes de tragedia sentimental, sólo interesa a los parientes en la medida en que ese último gesto romántico puede desprestigiar la despensa «Pascua y Vigilia» (p. 20). El choque de todos estos elementos excluyentes nos priva de la posibilidad de un ordenamiento lógico de sus componentes y por lo tanto la perspectiva es grotesca. El lenguaje retoricista, metafórico o formulistico es articulado a un mismo nivel que el lenguaje de cariz más burdo. Lo mismo pasa con la alternancia de temas elevados y temas groseros. La linealidad es constantemente destruida o invalidada por la irrupción de lo incongruente.

Pero aquí es necesario detenerse por un momento en otro aspecto implicado en la estructuración de este lenguaje. Si por un lado el hombre aparece anulado tras él, absorbido por la perspectiva deshumanizante que él implica, por otro se señala en varias instancias la medida en que ese lenguaje es manipulado conscientemente por los personajes, quienes parecen converger e identificarse en él en la medida en que éste aparece como expresión del *juego social*. En este sentido, es significativo que, en esta obra, los dos únicos seres capaces de percibir la realidad tal cual es y que en ningún momento se integran al lenguaje de los otros, son Pichi, que es un niño aún, y La abuela, que es vieja y demente; es decir, seres que cronológicamente y por su circunstancia no participan aún o ya del intercambio social generalizado entre los demás personajes. Los demás manipulan las fórmulas lingüísticas en forma calculada.

Cuando Justa habla de La abuela en terminos hiperbólicos, cargando las tintas en la descripción pomposa de pasadas glorias y riquezas, la respuesta de las mellizas revela que este juego también tiene sus reglas reconocidas y aceptadas.

MARÍA ROSA

Se le nota; no se esfuerce. (p. 10).

Lo mismo ocurre con Narcisa en el episodio de la muerte de Ocampo. El hecho de que la exteriorización del dolor se da en un contexto totalmente artificial y actuado, es tácitamente reconocido por todas. Cuando Narcisa continúa la expresión exuberante de su dolor sólo en presencia de Justa, el juego social pierde mucho de su impacto. Justa se lo recuerda:

JUSTA

No se afane conmigo, espere a que vuelvan las otras. (p. 20).

Este mismo manipuleo consciente lo volvemos a encontrar en *El organito*. En esta obra también se da una perspectiva carente de hondura sentimental. Pero a diferencia de *Narcisa Garay* en donde esa carencia partía de la reducción del hombre bajo el peso de lo social expresado en su lenguaje, en *El organito* la perspectiva es resultado de un reconocimiento doloroso de la naturaleza de la realidad en contraste con sus formas mitificadas.

SAVERIO

> Una noche, sen comida, sen techo, a la caye, con esté *(por Nicolás)* en este brazo e Florinda al pecho de la madre, no encontramo un crestiano que creyese en Dios. La gente pasaba, corriendo, sen merar me mano... *(Tendida.)* «¡Morite!... ¡Morite co tu hijos!»... ¡La gente!... ¡hu!... Aqueya noche supe hasta qué punto somo todo hermano; aqueya noche hic'el juramento: ¡Saverio, nunca ma pida por hambre!... ¡Saverio, sacale a la gente la sangre gota a gota! ...Lo dije e lo cumplo. (p. 102).[8]

Es decir, para estos personajes ya no hay engaño. Ellos han sido capaces de reconocer su condición sin escapes sublimantes. La perspectiva descarnada ha anulado todo sentimiento dentro de la obra. Este sólo se valida en forma de negocio; es decir, si se apela a lo afectivo (la lástima o la piedad en este caso) es sólo en la medida en que se puede sacar provecho de él. En ese sentido el diálogo entre Saverio, su cuñado Mama Mía y Felipe «el hombre orquesta» es ilustrativo. Saverio ha decidido substituir a Mama Mía quien «ya no vale la limosna» por Felipe quien se presenta como

[8] Toda cita sacada de esta obra llevará al final el número de la página correspondiente a la siguiente edición: Armando Discépolo: «El organito», *Obras escogidas*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1969, II.

un verdadero filón. Mama Mía es la víctima y como tal se defiende apelando a la lástima de los otros.

MAMA MÍA

> Te ríese. Viene a quitarme el pan e l'organo e te ríese. *(Llora. A Felipe.)* ¿Qué te ho hecho yo?... ¿Cómo voy a vevere?... ¿Qui t'ha mandado? ¡Dío no!... ¿Pe qué me tirá al pozo?... Sono viejo, viejo, estropeo de nacimiento que vive de la limósina... (pp. 514-515).

Los otros, sin embargo, son incapaces de responder al incentivo sentimental manifestado en el llanto.

FELIPE

> *(A Saverio, alegre.)* ¡Yora bien!

SAVERIO

> Mama Mía, aquí no estamo a la caye, cayate, no yora, no comercia. (p. 115).

La apertura humanizante insinuada en ese llanto queda inmediatamente invalidada al trasladar lo sentimental a la esfera de lo comercial. Lo afectivo, tratado por el lenguaje de esa manera, se divorcia del sujeto, se «materializa» y esa materialización reduce la dimensión humana. Esta reducción se acrecienta al ser el propio Mama Mía quien fluctúa entre la apelación a la lástima («Saverio, cuñado, e con l'ánima que te ablo, no me échase») y su manipulación como negocio (con orgullo «Yo siempre ho dado lástema», p. 515). El sentimiento tratado de esta forma pierde su valor dentro del contexto de las relaciones humanas. Ya no podemos referirnos a él como indicador o definidor de un fondo subjetivo o de un contexto afectivo. Esa perspectiva deshumanizada desmonta todos los mitos y las instituciones que la sociedad valida como absolutos: el mito de la familia como núcleo armónico y afectivamente integrado; el del trabajo honrado

y constructivo y el de los valores éticos y sentimentales (la decencia, la caridad y el amor al prójimo). Nada de esto tiene sentido dentro de un medio económica y socialmente mísero. Por lo tanto, como ya se insinuó en el caso de Mama Mía, toda apelación a los mitos se da exclusivamente en base a un manipuleo medido y consciente. Saverio, quien sólo busca mayores ganancias con Felipe, dice lo siguiente:

SAVERIO

> ...Yo ya soy viejo, estoy reventado de trabajar sin premio ...saría una injusticia que un mochachone sano, yeno d'esperanza, se aprovechara de un pobre anciano que se arrastra, roto... (p. 512).

Mama Mía especula con el impacto de sus palabras:

MAMA MÍA

> ...*(Gime.)* Sono póvero disgraciado senza padre e senzi figli *(Convulso.)* ¡No, no es esto, no es así! (p. 509).

Los hijos también esperan provocar determinadas reacciones apelando a cierto tipo de lenguaje:

NICOLÁS

> *(A Humberto.)* ¡Yorá que no faya!... *(A Saverio.)* ¡Oiga si es padre!... ¿No se le parte el alma? ...¿No ve que el angelito pide pan? (p. 530).

En los tres casos, los personajes están haciendo uso de una retórica que deriva de las nociones éticas que el sistema tiene como válidas pero que la realidad invalida. Estas nociones éticas sólo pueden tener un valor utilitario dentro de la obra y responden al hombre en la medida en que pueden ser usadas como instrumento al servicio del interés personal.

Tanto en *Narcisa Garay* como en *El organito* lo que se manipula es un contexto lingüístico que responde a lo que ya fue definido como lenguaje «adaptado» o lenguaje «máscara». Es decir, un lenguaje que se revela como reflejo de un orden al cual la experiencia humano-social debe integrarse, y que como tal, sirve de código en el que se basa la interacción entre los hombres y se refleja la naturaleza ética de la realidad. En estas dos obras el lenguaje aparece como resultado *no* de las condiciones humanas o sociales ni de las circunstancias concretas tal cual se dan dentro de la realidad, sino más bien como forma ficticia que no responde a la realidad pero en la cual, sin embargo, todos estos personajes parecen converger y reconocerse. Cuando se especula con el impacto de ese lenguaje (Justa, Mama Mía, Saverio), se lo acepta tácitamente como código plausible para la comunicación. La máscara *es* el nivel en el que estos personajes se identifican y reconocen colectivamente.

C. *Las formas expresivas del «rostro»*

El hecho mismo de que esa manipulación sea consciente señala a este lenguaje como un *segundo* nivel de realidad. El primer nivel, aquél de donde parte la conciencia del engaño colectivamente aceptado como tal, es el nivel solamente expresado por los héroes grotescos; el de la frustración y del fracaso, el del sentimiento anulado, aquel nivel que sólo puede ser articulado en el gesto extraviado que señaláramos, o en la caída en la incoherencia verbal y en la sentimentalidad. Es decir, si en el segundo nivel, el del lenguaje adaptado, el hombre se reconoce y proyecta socialmente, en este otro sólo puede darse la quiebra del orden.

1. LA EXPRESIÓN SENTIMENTAL COMO RUPTURA

Si *El organito* y *Narcisa Garay* pueden hacer pensar (merced a esa tendencia al afantochamiento de los perso-

najes) en una perspectiva demiúrgica, distanciada, donde todo sentimiento (la piedad, el amor) son simplemente elementos que se manipulan a conciencia por diferentes razones, pero no llegan en ningún momento a convertirse en estructuradores de la acción, al detenernos con más atención en el análisis de estas obras, vemos que existen en ellas ciertos elementos que complican esta visión.

Sabemos que un mundo de marionetas no tiene porqué estar regido de las mismas pautas éticas, no sobre todo de las mismas pautas afectivas de las que está dotado el universo de los hombres. Una perspectiva demiúrgica lleva en sí el potencial de lo grotesco al estructurar un mundo que, para la perspectiva de los hombres, se presenta completamente distanciado. Retomando por un momento el postulado de Wolfgang Kayser según el cual el sentimiento de lo grotesco surge también, y muy principalmente, a nivel de *percepción*, tenemos que si en un teatro de marionetas la perspectiva es compatible con ese universo, el grotesco entonces, puede surgir sólo en las relaciones que ese universo pueda tener *potencialmente* con nuestra realidad, tal y como la percibimos e identificamos nosotros. Los esperpentos valleinclaneses son grotescos en la medida en que nosotros podemos *inferir* sus relaciones y conexiones con la historia humana, con nuestra realidad diaria. Ese es el caso de *Narcisa Garay* y de *El organito*. El problema se agudiza al combinarse una realidad distanciada demiúrgica, con la confección de personajes que tienen una dimensión humana de la que una marioneta o un esperpento carecen *en sí mismos*, perspectiva humana de la que sólo nosotros, los lectores o espectadores, podemos dotarles por implicación. En el caso de estas dos obras, la perspectiva se vuelve doblemente distanciada: primero, por ser una perspectiva deshumanizada (en cuanto carece de contenido afectivo) y segundo, por proyectarse sobre personajes que en un determinado momento revelan un sentimiento que rompe esta perspectiva.

Podríamos hablar de dos estructuras grotescas en el caso de *El organito* y de *Narcisa Garay:* por una parte, la que surge a nivel de *percepción*, en el acto de inferencia de los esquemas de la realidad nuestra sobre los esquemas de la obra; y por otra, la que se revela en los escasos pero importantes momentos de *humanización* de los fantoches. En el primer caso, así como lo que se reflejaba en el espejo cóncavo (de acuerdo a la metáfora de Valle-Inclán) era la *historia* misma grotescamente deformada, lo que se refleja en estas obras citadas son nuestros esquemas éticos y nuestros hábitos también en su imagen grotescamente deformada. Si en *El organito* se trata del reflejo distorsionado de nuestros mitos éticos más persistentes, en *Narcisa Garay* nos enfrentamos con la imágen deformada de todo lo que constituye regla de interacción social y humana. Este sería el primer nivel del grotesco.

El segundo surge cuando en medio de la perspectiva distanciada y carente de contenido afectivo, propia de un demiurgo, el personaje transpone sus fronteras titiritescas y se revela profundamente humano. Esta revelación resulta en el grotesco. El sentimiento aparece aquí como fuerza discordante que desintegra la imagen del mundo coherentemente estructurada hasta entonces y problematiza la perspectiva. Como ya hemos dicho, una obra de marionetas no tiene en sí nada de inquietante. Lo es en el momento en que detrás de la máscara descubrimos un rasgo humanizante, cuando detrás de esa a-sentimentalidad propia del universo titiritesco se perfila un sentimiento de amor, de desesperación o de piedad. En ese momento nuestra posibilidad de abstracción frente a lo que estamos presenciando comienza a desaparecer, y el mundo dramático cobra una inquietante proximidad con nuestro propio mundo.

Se trata aquí de breves chispazos; de súbitas apariciones de otra dimensión no elaborada ni reconocida pero que trastorna la perspectiva homogénea y coherente hasta ahora.

Si en medio de su afantochamiento Narcisa Garay o Saverio se detuvieran a reflexionar sobre el problema de su realidad o de su naturaleza humana, esto constituiría la aparición de una segunda realidad dramática, perfectamente distinguible de la demiúrgica e independiente de ella. Pero si, en cambio, como en el caso de estas obras, la vertiente profunda aflora repentinamente sin que los personajes lleguen nunca a ser *conscientes* de ella aunque sí la sientan y la sufran (no a nivel intelectual sino intuitivo), no existe por parte del espectador, como tampoco por parte del personaje, una posibilidad de *ordenamiento* de esas vivencias dentro del universo que nos es presentado. Y eso es precisamente lo que crea el distanciamiento necesario para que surja el sentimiento del grotesco. Cuando el sentimiento se articula, se hace siempre de una forma tal que representa una ruptura no solamente dentro de la acción misma sino también a nivel estilístico con respecto al resto de la escena. Cuando en medio de uno de los cotidianos enfrentamientos descarnados entre Saverio y la familia, Felipe, «el hombre orquesta», revela su amor por Florinda, su expresión lírica se presenta como una irrupción de otro nivel lingüístico dentro de la obra.

FELIPE

> Florinda despertame... siento olor a tierra mojada... *(Ríe.)* Uh, uh... *(Un ronquido.)* Despertame... *(Gime.)* Uh, uh... no quiero dormir... después de tanto trabajar ... Florinda... *(Ríe.)* Estamo bajo los árbole... llueve... escondámose... *(Ronca.)*... (p 527).

Si la obra entera está, a nivel lingüístico, marcada por un hábil manejo del lenguaje (recordar la seguridad de expresión cuando es manipulado por los personajes), esta semi-coherencia en la expresión de Felipe señala una ruptura dentro del esquema de verbalización. La alternancia de la risa con el ronquido, de las exclamaciones sin sentido («Uh, uh»)

y los motivos líricos (la lluvia, la tierra mojada, los árboles) hacen que lo sentimental aparezca diluido en la incoherencia, substraído (en esa semi-inconciencia en la que «el hombre orquesta» ha caído) de la realidad en que los demás personajes se mueven. Es otro plano y otro contexto lingüístico, separado pero sin embargo integrante del mundo dramático. ¿Cómo podemos ordenar esas vivencias en nuestra percepción cuando los propios personajes no tienen posibilidades de integrarlas a su propia realidad dramática? El sentimiento aparece, sí, pero cuando se da no se sabe qué hacer con él. No se lo puede validar dentro de esa perspectiva distanciada pero su presencia sin embargo pesa, ya ha sido señalada, y después de esto, es imposible seguir mirando a estos personajes con los mismos ojos. ¿Dónde termina la máscara y comienza el rostro? Si por una parte el sentimiento existe, y por otra aparece como mero instrumento manipulado a conciencia, ya no podemos ordenar los elementos que la obra nos presenta dentro de un esquema lógico que lo explica todo y que responde por todo.

En *Narcisa Garay* ocurre algo similar. Las pocas instancias en las que el personaje revela un contenido humano que consiste en este caso también en la articulación de algún tipo de sentimiento o de inquietud existencial, se dan dentro de una situación donde el sentimiento está en contraste directo con la expresión deshumanizada tanto del personaje como de todos los otros. El montar esos *lapsi* o aperturas a una situación que estructura su total opuesto, es un rasgo estilístico que acentúa aún más el choque dado por la incompatibilidad básica de ambos contextos. Esta articulación del sentimiento se da dentro de una acción marcada por un lenguaje altamente retórico. Se trata del enfrentamiento de los dos galanes que pretenden a Narcisa.

MARIO

(Sin disimular la distancia.) Usted me ha insultado.

JUSTA

¡Que se matan dos hombres!

LEANDRO

¡Correspondo y espero!

DON ARENA

¡A cuchillo!

MARIO

¡Usted primero!

LEANDRO

¡Cuando diga!

DON ARENA

¡Hasta que uno quede muerto!

LEANDRO

¡Como quiera!

MARIO

¡Sin escapes ni agachadas!

PICHI

¡A empezar!

LEANDRO

¡Le corresponde!

MARIO

¡Ha de ser como usted dice!

LEANDRO

¡Lo espero! (*Dan unos pasos sin aproximarse.*) p. 46).

Lo que se presenta potencialmente como una acción cargada de sentimiento (la furia o el miedo) queda reducida a una

serie de clichés pertenecientes a la retórica tradicional del «macho». Es decir, todo sentimiento está anulado detrás de ese lenguaje que es al que los demás se integran, el que comparten y en el que se reconocen. De pronto la irrupción de Narcisa no sólo quiebra la coherencia de la acción (interrumpe la pelea) sino que también al manifestar por primera vez un sentimiento, está oponiendo otro nivel lingüístico a ese nivel «máscara» que ha señalado la perspectiva de la obra hasta ese momento.

NARCISA

> *(En medio del patio.)* Cada uno a su casa y en paz. ¡Ay Narcisa Garay, destino de mala pata! *(Llora sin consuelo hasta que su llanto concluye en hipo seco.)* (p. 47).

Si por una parte la exteriorización de un sentimiento en el llanto «sin consuelo» es ya de por sí un elemento perturbador dentro de la línea básicamente a-sentimental de la obra, por otra parte el efecto disolvente está logrado a partir de la introducción de giros lingüísticos vulgares y descuidados. Frente a la retórica altamente pulida y cuidadosa de los personajes y en especial de la propia Narcisa, la articulación de una forma lingüística como «mala pata» es verdaderamente perturbadora. También lo es el detalle del «hipo seco». La ruptura de armonía a nivel lingüístico implica el salto desde un nivel altamente estereotipado, fijado en fórmulas, es decir, de la palabra como máscara, a un substrato que implica una mayor libertad en cuanto a oposición y ruptura del código social fijo, es decir, la palabra como rostro.

De todo lo señalado se desprende entonces una explicación: el enfrentamiento lingüístico entre estos dos niveles simboliza el enfrentamiento de dos actitudes vitales: la que vive del cliché, de las pautas de la moral tradicional y del régimen establecido por el sistema como regulador de la exis-

tencia social, y la que al enfrentarlo y rechazarlo, se priva de ordenamiento lógico; pierde referencia con lo colectivo y desintegra los lineamientos reconocidos como válidos. Cuando afloran a la superficie estos elementos incompatibles, choques de fuerzas que se rechazan que se anulan una a la otra, el efecto desintegrador se da a nivel de percepción. Al enfrentarnos a estas obras la realidad no sigue una línea fija, aparece cuarteada y la perspectiva se problematiza. El mundo que nos es entregado a través del lenguaje es un mundo problematizado, dialectizado en la ruptura de equilibrio. Una fuerza juega contra la otra y el mundo percibido ya no responde a un código fijo.

2. LA EXPRESIÓN GESTUAL Y LINGÜÍSTICA COMO RUPTURA

A diferencia de los personajes pirandellianos, el contraste entre las formas externas y las vivencias íntimas nunca aparece en el grotesco criollo en forma de debate intelectual. La contradicción entre el sentir individual y la convención social aparece revelada no a nivel abstracto de la especulación sino en la forma concreta de la expresión, implicada en el gesto y la palabra, más que articulada en la reflexión.

Otra de las formas de esa ruptura del orden se manifiesta en la pérdida de armonía entre la intención y la acción. Cuando el personaje grotesco comienza a substraerse a las categorías que regulan el comportamiento humano en sus manifestaciones externas, se quiebra toda posibilidad de reciprocidad frente a los demás hombres. Las acciones ya no responden a los enunciados y el lenguaje por lo tanto no sirve más como contexto referencial.

NICOLA

(Se le ven los dientes, sonríe, no le oyen.) ...(Avanza hacia el guarda.) Salve, don Roque. ¿E para sentarse esta silla? *(No le contestan, lo miran...)*

ROQUE

(A Nicola, para que se vaya, señalando el libro.) Estoy leyendo.

NICOLA

(Sentándose.) Gracia. (p. 105).*

Si la función *expresiva* centrada sobre el emisor apunta a una expresión directa de la actitud del sujeto respecto a aquello de que se habla,[10] en el grotesco esta función está invalidada. Roque no *reconoce* la apelación de Nicola. Al incentivo de la pregunta él responde cambiando de tema y Nicola tampoco reconoce el mensaje implícito en la respuesta del primero. Esto apunta a la quiebra de reciprocidad entre los hablantes. Pero así como esa función expresiva está anulada, también lo está la función que integra la intención del sujeto, manifestada en el enunciado, a la realización de la acción.

HUMBERTO

Me voy. *(Se sienta sobre el cajón.)* (p. 497).

El abismo que se revela aquí entre el impulso y su realización apunta a una pérdida de las posibilidades de acción coherente.

En Stéfano, esta contradicción se revela como imposibilidad de traducir el impulso en *praxis* positiva. Frente a su esposa el intento de caricia se trueca en daño,

* Toda cita sacada de esta obra llevará al final el número de la página correspondiente a la siguiente edición: Armando Discépolo: *Cremona*, Buenos Aires, Editorial Talía, 1970.

[10] Roman Jakobson: «*Linguistics and Poetics*», *Style in Language*, Thomas Sebeok, ed., Cambridge, The M.I.T. Press, 1964.

STÉFANO

> No. Yo te prometo que... *(Le mete un dedo en el ojo.)* (p. 600).

lo mismo que frente al hijo,

> *...(Quiere tapar a Radamés, pero... le apoya rudamente una mano en la cara.)* (p. 613).

Esta paulatina pérdida de dominio sobre los propios gestos y las propias acciones se va señalando como un creciente aislamiento en las posibilidades de actuación coherente dentro de la realidad. Poco a poco los personajes se van substrayendo al código y se manifiestan como seres cuyos impulsos íntimos y cuyas necesidades de comunicación afectiva se van reduciendo.[11]

Esta quiebra señalada en los gestos se manifiesta también en una creciente irrupción de la palabra que desarma la coherencia del discurso ordenado. Ya hemos señalado que los personajes grotescos se asimilan también al lenguaje social o lenguaje «máscara»; es decir, también participan activamente en el orden reconocido como esquema de identificación. La ruptura surge (y aquí es donde se revela el grotesco como irrupción de zonas más profundas) cuando en medio de esa *armonía* impuesta en forma de categorías de identificación aparece de pronto ese primer nivel al que nos referimos anteriormente. O sea, el ámbito que señala una vivencia escondida, atrapada en las circunstancias externas y en los incentivos que ordenan exteriormente las pasiones e impulsos que surgen de zonas más profundas y que se niegan a todo intento de ordenación lógica. Si en su uso del lenguaje «adap-

[11] El fenómeno señalado en este pasaje se repite en otras instancias: *Stéfano* (p. 596); *Cremona* (pp. 126-128); *Relojero* (pp. 463, 683); *Mateo* (pp. 51, 53).

tado» estos seres se muestran como integrados a un orden, la irrupción de esas zonas oscuras revela hasta qué punto ese orden es impuesto y la medida en que el hombre está imposibilitado de encararse a él en forma consciente y lógicamente articulada. En ese sentido el personaje grotesco aparece como prisionero dentro de las *formas* de lo social (su lenguaje, su esquema ético y su visión de mundo).

Nicola, el marido engañado de *Cremona* es un buen ejemplo del personaje grotesco escindido entre el imperativo y el impulso íntimo. Es un personaje que, impelido por el amor y la miseria, adopta una actitud socialmente viable. Esa actitud condiciona un ajuste lingüístico. Si el ser humano está preso bajo la convención social, también lo está bajo el lenguaje que esa convención elabora. Cuando el hombre se convierte en algo ajeno a su naturaleza, cuando se coloca una máscara y esconde y anula su rostro tras ella, su humanidad sufre una reducción grotesca. Detrás de la máscara de la marioneta no hay más que relleno: nada dentro de ella se opone a lo externo; pero cuando detrás de la máscara está un hombre sensible y pensante, las acciones se problematizan, lo humano nunca llega a ser suprimido del todo, e irrumpe aquí y allá en la palabra o en el gesto. Entre una y otro está el contraste que es germen del grotesco.

Nicola ha reprimido sus impulsos detrás de una filosofía de marido moderno y complaciente. («No estaba "volucionado"», dice: «¡Qué atrasado!... "Vivía la eda media", "ante de la pólvora"... tenía una "tara congénita"... "El mundo está lleno de antropofagos [acentúa mal], p. 127.)"» A nivel lingüístico Nicola articula un lenguaje adoptado, ajeno a su naturaleza. Esta imposición se revela a p tir del mal uso de las palabras, es decir, un lenguaje «máscara» que él no domina. Este lenguaje lejos de constituir un código homogéneo y coherente en sí mismo apunta constantemente al desgarro. Si la palabra aquí se articula como un significante (el evolucionado, marido moderno que ya superó la «eda media»

mental), la expresión y articulación de las mismas lo hacen como otro: la mala pronunciación reduce el impacto del lenguaje y lo vuelve caricatura; le priva de la «sofisticación» que él quiere imponerle. Pero no es solamente el parafraseo del lenguaje ajeno y su distorsión al ser articulado por Nicola lo que crea la distancia entre la palabra y el sujeto. La percepción de este lenguaje como máscara, que fija al hombre en un estrato rígido, se acrecienta en la expresión dada en las acotaciones y en el gesto que la acompaña. Nicola «sonríe con su máscara», «es una máscara». Su elocuencia se acompaña con «una sonrisa de tigre», «con los dientes apretados». Cuando habla de su mujer y del amante en forma displicente y un tanto condescendiente («se reían como locos»), acompaña las palabras aplaudiendo «lento y con furor ciego». Es decir, por detrás de ese comentario que quiere ser entendido como demostración de la *armonía* que él ha logrado alcanzar a partir de una tolerante comprensión de su situación, se revela una ira sorda; una furia medida y controlada pero que, sin embargo, él no consigue ocultar del todo. Ese furor, expresión de las pasiones, quiebra la indiferencia casual que las palabras tratan de imponer al discurso. Por debajo del nivel lingüístico que responde al orden impuesto como regulador de las acciones a nivel social, aparece el otro estrato en el que el hombre manifiesta un sentimiento reprimido. Uno que responde al ser social y otro que revela al hombre profundo. El lenguaje, que en una instancia identifica, señala, asimila al mundo, puede volverse completamente sobre sí mismo y apuntar hacia lo opuesto.

En Daniel de *Relojero* se da otra instancia que sirve para ilustrar el punto arriba citado. También él es empujado como Nicola (por pobreza y por amor a los hijos en este caso) a adaptarse a una existencia ética con la que le es imposible conciliarse íntimamente; nuevamente el hombre obligado por el imperativo social a suprimir sus sentimientos. Si el lenguaje social (el del nuevo esquema ético en el caso

congreso de *Relojero)* implica un nivel coherente y superficial de reconocimiento; si presupone una «nivocidad» en la aceptación colectiva de sus significados, la ruptura señalada en la aparición de otro nivel lingüístico lo convierte en «equívoco», al superponerle otra dimensión separada pero no independiente de ese primer nivel. Irene, su mujer, acaba de regresar de una visita (a la que accedió después de larga insistencia) a la casa de su hija y del amante de ésta.

DANIEL

¿Porqué no querías darles ese gusto? *(Y aparte, sin atreverse a decirlo en voz alta.)* Sacate ese capelín. *(A ella, sonriendo.)* No querías y no querías. ¿Y viste qué poco cuesta?

IRENE

Sí.

DANIEL

Te tenían preparado un dormitorio para vos.

IRENE

Y este traje.

DANIEL

Primero dijiste que sí y después... *(Aparte.)* Sacate ese capelín. *(A ella sonriendo.)* ¿Dormiste?...

[...]

IRENE

Sí, y no me dejó volver temprano para hacer el almuerzo. Se empeñó en esto... *(Los regalos.)* En todo esto. *(Su traje.)* Mirame. Me han vestido los enemigos invisibles, Daniel.

> *(Para no sollozar.)* Sí... sí estás churrasca, Irene. *(Grita.)* ¡Sacate ese... *(Logra dominarse.)* sombrerito! (pp. 674-675)

La aceptación del regalo de la pareja (el sombrerito) significa el ingreso de Irene a esa nueva situación, la imposición dentro de la familia del nuevo orden. Dentro del lenguaje conciliatorio de Daniel, lenguaje que responde aparentemente a la aceptación de ese orden («¿Porqué no querías darles ese gusto?», «¿Viste qué poco cuesta?»), el tema del sombrerito es elemento de choque. Al referirse a él, Daniel cambia de tono, desde la referencia contenida hasta llegar al grito. Es decir, dentro del ordenamiento lógico y del tono conciliatorio que marca la articulación del lenguaje «adaptado» al nuevo esquema, las referencias al sombrerito aparecen articuladas en forma crecientemente descontrolada. A medida que su tono se hace más convincente y aparentemente sincero al referirse a la visita, la violencia implicada en la articulación del tema del sombrerito va creciendo proporcionalmente. Son precisamente esos *lapsus* discordantes en medio del tono calmado y tolerante, los que señalan la medida del desgarro. Aquí se están jugando nuevamente esos dos niveles ya señalados: por un lado la articulación lógica que implica una supuesta armonía y por el otro, el gesto y la palabra que escapan al encasillamiento. Esta lucha no puede ser articulada en forma consciente. Esos *lapsus* aparecen porque el personaje no puede dominarlos. En ninguna instancia se da en estas obras una toma de conciencia que podría conducir a una cavilación sobre la condición del hombre en el mundo. Si fuera así, esto se convertiría en una segunda realidad, donde todas estas vivencias podrían ser ordenadas de acuerdo a un esquema lógico. Pero esa posibilidad de ordenamiento es lo que inva-

lidaría el grotesco. Este está potenciado aquí precisamente en la *imposibilidad* de imponer una coherencia a la expresión humana. El mundo se nos presenta distanciado a partir de esa repentina aparición de formas y zonas obscuras, de elementos discordantes que desintegran la solidez expresiva, de la manifestación de fuerzas e impulsos que escapan al dominio y por lo tanto a la posibilidad de ser asimilados *racionalmente* a la realidad. Cuando en *Stéfano* o *Mateo* se da finalmente un desengaño frente a la realidad, lo que se estructura entonces no es una posibilidad de reorganizar las vivencias de acuerdo a esquemas lógicos, sino una definitiva caída en el desorden. En ese sentido, Daniel sólo puede intuir su condición y aproximarse a ella transfiriendo ese reconocimiento a una dimensión ajena a su persona. La articulación de esa lucha entre los impulsos y los imperativos se expresa solamente en forma simbólica. De esta forma la escena en la que él hace pelear a dos objetos inanimados, al pájaro embalsamado que le acompañó siempre y a Felipito, el muñeco sonriente y alegre que su hija le ha regalado, cobra el significado de su propia lucha:

DANIEL

> *(Mutis de Irene. Él deja de toser apenas queda solo. A Felipe.)* ¿Te reís? Pronto vas a llorar, nene. *(Al pájaro.)* ¿Qué mirás vos? Parece que entendiera. *(De una manotada lo arroja al suelo; corre para darle un puntapié, pero lo toma en brazos. Anda. De pronto le hace picotear al muñeco.)* ¡Cuij! ¡Cuij! *(Baja al proscenio. Ahora le grazna él al pájaro.)* ¡Cuij! ¡Cuij! (p. 679).

La alternancia entre la agresión (la manotada, el puntapié) y el apego (el tomar al pájaro en brazos) señala la forma desgarrada en que él se enfrenta a su propia situación. Por un

lado se rechaza al pájaro (el viejo orden) y por otro se lo hace agredir al muñeco (el orden nuevo).

3 LA CAÍDA COMO RECHAZO A LA COHERENCIA EXPRESIVA

Hasta ahora hemos visto la forma en que el grotesco surge del choque de dos niveles de lenguaje. Si en el caso de Daniel todavía se articula una ambigüedad entre el imperativo al que el hombre debe plegarse y el impulso que no logra reprimir, estas obras se caracterizan por una caída final en el desorden, una ruptura definitiva que destruye toda posibilidad de ordenamiento lógico. En los ejemplos señalados los personajes todavía, a pesar del desgarro, se orientaban hacia lo social, es decir, respondían a su lenguaje, y a través de él a todo un cuerpo ético. Pero el fracaso final se señala precisamente como una pérdida total de la fe en todo orden social racional, lo cual trae consigo la pérdida de coherencia racional expresiva. El lenguaje, hasta ahora instrumento social por excelencia como código comunicativo es necesariamente lo primero en desintegrarse cuando la fe en la validez de ese orden desaparece. Si el lenguaje es regulador de las relaciones entre el hombre y lo social, la ruptura de esa regla condiciona directamente un «desarreglo» lingüístico. El hombre y su realidad se tornan extraños a los ojos del espectador, tal como la realidad se le ha tornado extraña al personaje mismo. Hablar del espectador aquí supone su inclusión en la configuración del «efecto» grotesco. Este se da en las obras en un doble plano: por un lado la imposibilidad por parte del personaje de organizar sus vivencias de acuerdo a un esquema coherente para él (a pesar de *sufrirlas* es incapaz de *interpretarlas*) supone una intuición de la existencia de esas zonas obscuras («¡No puedo nada! [acceso, se despeina.] ¡No puedo nada!», dice Daniel. «Soy así, como Dios me hizo» es la frase con la que Narcisa trata de justificar sus arrebatos) y por lo tanto una experiencia del grotesco dado a su propio

nivel dramático. Por otro lado, es para nosotros, lectores o espectadores para quienes los elementos constitutivos de la obra escapan también a todo ordenamiento lógico. Ya no podemos ordenarnos ni emocional ni racionalmente ante esa nueva realidad a la que no es posible captar como un todo.

Cuando en el grotesco criollo se da eso que llamamos un desorden o desarreglo lingüístico, todos los significantes pierden coherencia no sólo a nivel de palabra, sino también de gesto, de apariencia física, etc.

STÉFANO

> *(Ha envejecido. Los sufrimientos son años. El sobretodo con las puntas del ruedo muy bajas le cuelga en la percha de sus hombros flacos. Le cuesta cerrar la puerta, acaba cerrándola de un golpe brutal. Al volverse sonríe, sin luz en los ojos, con los pómulos altos, la lengua afuera. No piensa ya en el porvenir y está absurdamente alegre. Canta sin tono su obsesión.)* Buen día, su señoría... Mantantirulirulá... *(A Margarita, a quien cree presente.)* M'olvidé la yave... no sé adonde. *(Al apoyarse en la mesa abandona la que trae.)* ¿Qué quería su señorita?... Mantantiruliru... *(Se le engancha el pie a una pata de la mesa. Intenta desenlozarse calmosamente, pero debe recurrir a la violencia. Voltea un manubrio imaginario.)* Lirulá... (p. 612).

En este pasaje todo apunta a una caída en lo inarmónico. El lenguaje ha pasado a transformarse en cantinela sin sentido. Imposibilitado de actuar armónicamente, el personaje sólo puede reaccionar con violencia (se engancha a la pata de la mesa, se suelta brutalmente); su expresión ha perdido carácter y firmeza (la lengua afuera, los ojos sin luz) y ya no *sufre* la realidad sino que se aísla sentimentalmente de ella (está «absurdamente» alegre). Ya están aquí delineados los elementos que al intensificarse aún más, terminan en la caída

total. Frente al nivel expresivo (palabra, gesto, acción) que define el lenguaje «social», desde aquella ilusión de ser «alto, diño» y de poder «mirar con desprecio» se ha recorrido un largo camino. Y ese camino desemboca necesariamente en la desintegración total

STÉFANO

> *(No puede erguir la cabeza: su peso lo turba; cae de bruces, con las rodillas en el suelo. Se hace daño adentro. No puede sacar un pie enganchado a una pata de la mesa. Sonríe.)* Yo soy una cabra. Me e e... Me e e... Uh cuánta salsa... como sube... Una cabra... Qué cosa... M'estoy muriendo... *(Pone la cara en el suelo.)* Me e e... *(Muere.)* (p. 321).

De la palabra como expresión social y como expresión humana se ha llegado al balido de oveja como única forma de exteriorización de la comunicación trabada, de ruptura completa del código. El hombre («alto, diño» antes), se encoge, se pone en cuatro patas, se animaliza pero no como forma de un acercamiento a la sencillez, de un retorno a un origen más simple o puro. No, aquí se trata del hombre caído, «enganchado»; del animal prisionero. Esta imagen final aparece en la obra como metáfora, como única forma de articulación de la realidad grotesca del hombre.

Si dentro de los mitos del sistema el hombre mísero podía ser al mismo tiempo «fuerte, diño», al romperse la máscara el rostro se revela en forma del hombre reducido a la manifestación más primaria: la palabra reemplazada por el balido, y en lugar de «de frente al mundo», ahora «de cara al suelo».

En el caso de Miguel, de *Mateo*, se da también esta caída final, pero presentada en forma diferente a la de Stéfano. Los lazos que unen su expresión humana individual a los códigos de expresión social se rompen y por lo tanto el lenguaje como contexto referencial queda invalidado. Ante el fracaso en el

intento de salvar de la miseria a su familia y al aparecérsele su hijo vestido de chofer, la desesperación ya no puede articularse en forma coherente.

MIGUEL

¡Me muero de alegría!

[...]

¡Qué alegría tengo! (p. 51).

El lenguaje tal cual está usado en este pasaje, pierde su potencial de comunicación. Si el uso de un mismo significante (la alegría) puede apuntar a significados opuestos (me muero de tristeza, de desesperación, en realidad), se pierde la confianza en la palabra. De sistema cerrado de referencias, pasa a sistema abierto plurivalente.

Si en *Stéfano* el fracaso se insinuó en la pérdida de toda posibilidad de referencias a un contexto racional, en el caso de Miguel está marcado en la expresión de los contrarios. A nivel de lenguaje ese «me muero de alegría»; a nivel gestual el colocarse la galera de Severino «abollada y maltrecha» dando «lástima y risa» y el preocuparse con su aspecto («¿Cómo me queda? ¿Me queda bien?») y a nivel de acción, el tocar una «tarantella» en el acordeón, obligando a su esposa a bailarla.

En ambos casos el fracaso se traduce como pérdida de armonía; pero si esa armonía era producto de un orden social impuesto, que no correspondía ni a las condiciones de la realidad ni a las necesidades e impulsos íntimos, su pérdida significa también la destrucción de un orden falso. Eso podría implicar que en la caída existe la posibilidad de una salida salvadora. Si esto se da de manera tal dentro de las obras del *grottesco* italiano (*La máscara y el rostro*, por ejemplo), no ocurre lo mismo en el grotesco criollo. La diferencia entre una y otra forma teatral reside precisamente en que en las

obras argentinas no existe, como ya lo señaláramos, la posibilidad de una «racionalización» de la situación de los personajes, de sus necesidades ni de sus carencias. Si en el *grottesco* los personajes se *saben, se reconocen* prisioneros de lo social, este reconocimiento ya posibilita la existencia de una línea de acción determinada, o al menos la posibilidad de canalizar la rebelión hacia un esquema concreto. Si existe la posibilidad de una lucha, allí también está implicada la posibilidad de una victoria. En el grotesco criollo los personajes nunca toman conciencia de por qué ni contra qué pelean; si lo llegan a intuir (el caso de Daniel, por ejemplo), no llegan sin embargo a ser capaces de racionalizarlo. Cuando ya no pueden más simplemente se dejan «caer», se desbarrancan en la incoherencia, se escurren al código. No son capaces (a la manera del personaje de *La máscara y el rostro)* de substituir un orden opresivo por otro orden que exprese mejor sus anhelos y necesidades. Ya habíamos señalado cómo, aún en el caso de *Relojero* donde sí se da un replanteamiento de los esquemas éticos de la realidad, esa renovación se transforma inmediatamente en un orden tan opresivo como el anterior y sobre todo, tan forzado sobre el personaje grotesco, que sólo puede ser vivido como la substitución de una máscara por otra.

CAPÍTULO IV

LOS USOS DE LA RISA EN EL GROTESCO CRIOLLO

A. *La risa como expresión social*

Tanto el sainete como el grotesco criollo derivan, como ya fue señalado, de una tradición dramática cuya fórmula consistía en una recreación jocosa de la realidad. Para una aproximación analítica al fenómeno del grotesco criollo, el estudio de la manera en que lo cómico aparece trazado en estas obras es por lo tanto imprescindible. Por un lado la comicidad parte de las mismas bases con que se dio anteriormente en el sainete criollo. Es decir, a un primer nivel, el grotesco responde a las formas sainteteriles de deformación lingüística, mantiene las jergas locales[1] y se apoya en los mismos principios cómicos del juego de palabras, del doble sentido y de la frase retorcida para lograr los efectos cómicos.

[1] El habla del compadrito en *Narcisa Garay* por ejemplo; el uso del lunfardo especialmente en el caso de *El organito* y la deformación lingüística de asegurado efecto cómico dada en el uso del «cocoliche», que aparece en cada una de las obras, con la excepción de *Narcisa Garay, mujer para llorar* y *Relojero*.

Pero a un segundo nivel, los elementos cómicos de estas obras apuntan hacia un problema que el sainete no toca. Aquí lo cómico enlaza con la visión dual de la realidad social, como respuesta a un orden moral forzado sobre el mundo de la obra y de la realidad humana concreta, entendida como las circunstancias socio-económicas que determinan el mundo en que estos personajes se mueven y existen. Cuando hablábamos de un lenguaje «adaptado» o lenguaje «máscara» opuesto al otro nivel lingüístico que respondía a los impulsos y vivencias internas de los personajes nos referíamos precisamente a este problema. Si el sentido implícito en la irrupción de los gestos descontrolados o de la palabra incoherente era el de la *relativización* del lenguaje «adaptado» como código referencial colectivamente aceptado, ahora analizaremos la forma en que la perspectiva cómica proyectada precisamente sobre ese código alentado y validado por la propaganda oficial, también implica una relativización o desintegración de sus pautas.

La risa ha sido desde siempre, una estrategia social, es decir, ha cumplido una función muy particular dentro de la manera en que el hombre se enfrenta con la realidad. Por medio de ella el hombre no solamente ha dominado desde siempre el terror despertado por lo sobrenatural, por las visiones horrorosas del infierno y el miedo a lo desconocido sino que también la ha usado como forma de trascender (aunque sea momentáneamente) y de atacar los símbolos, las ideas centrales y las imágenes de la cultura oficial. A través de ella, estructura un mundo «demitificado», traído al nivel del hombre y sometido a su dominio. Cuando se desarman los mecanismos de lo poderoso o de lo sagrado, se rebaja su importancia, se dispone de ellos, se los *domina* en una palabra. Y cuando algo que domina al hombre pasa a ser dominado por él, a partir de esta inversión de los principios de poder el hombre adquiere una nueva libertad sobre aquello que le oprimía.

Mikhail Bakhtin analiza entre otras cosas, la forma en que lo cómico fue usado en el arte durante la Edad Media como forma de oposición al sistema y como mecanismo de reducción de todo aquello que le era impuesto como lo sagrado y lo serio.

> *Medieval laughter is not a subjective, individual and biological consciousness of the uninterrupted flow of time. It is the social consciousness of all people. Man experiences this flow of time in the festive market place, in the carnival crowd, as he comes into contact with other bodies of varying age and social caste. He is aware of being a member of a continually growing and renewed people. This is why festive folk laughter presents an element of victory not only over supernatural awe, over the sacred, oven death; it also means the defiat of power of earthly Kings, of the earthly upper classes, of all that oppresses and restricts.*[2]

A través de esa risa lo que tenemos es el poderío degradado. En las parodias, los debates, los *fabliaux* y también en las Danzas de la muerte, la risa medieval iba dirigida hacia los mismos elementos que la seriedad medieval erigió y sacralizó como los dominantes y absolutos.

El grotesco criollo se estructura también como un teatro de degradación de lo serio, entendido como las pautas impuestas por la moral oficial, como forma no sólo de protesta sino también de dominio momentáneo por sobre todo aquello que oprime a los personajes.

[2] «Laughter and Freedom» from *Rabelais and His World*, in *Marxism and Art*, New York, Random House, 1974, pp. 298-99.

B *La distancia cómica espontánea*

Dentro del sainete, los elementos jocosos están usados como forma de *integración* del mundo de la obra. Los personajes son risibles en la medida en que su conducta implica una desviación de la norma colectivamente aceptada como válida; en la medida en que su lenguaje es distorsión del lenguaje correcto y los personajes se escapan a las reglas de apariencia consideradas como «normales». O sea, el efecto cómico parte de una *desviación* de los cánones socialmente reconocidos y aceptados. Cuando nos reímos durante la representación de un sainete sabemos perfectamente *de dónde* parte esa risa y *contra qué* o *hacia dónde* va dirigida. En ese sentido es una risa «integradora», que no se escapa sino que se asimila a una concepción del mundo perpetuada por los principios que rigen la conducta y la interacción social.

En el grotesco criollo, en cambio, lo cómico se estructura de una manera opuesta. La risa aquí surge de la ruptura provocada por los valores a los que se apela en la acción dramática y la situación o circunstancia sobre la que se pretende validarlos. Se trata en cierta forma de dos niveles de realidad. Por un lado aquél que parte de la apelación al cuerpo ético del sistema, a las nociones de integridad, de «buena fama», de honestidad y de decencia o sea, que responde a la cultura oficial, y por otro aquélla comprendida en las condiciones de vida de los personajes. El primer nivel aparece siempre como el *inverso* de este otro. Mientras que las actitudes y las palabras apuntan hacia uno, las condiciones revelan otro que es su total opuesto. Esta ruptura o abismo crea lo que podríamos llamar la *distancia cómica*. Es precisamente en la percepción de esta distancia en donde está el germen de la risa y esa risa está dirigida por el reconocimiento de la incongruencia de ese primer nivel. Es este justamente el que se revela degradado al proyectarse sobre el segundo.

Tomemos como ejemplo una escena de *Mateo*. Miguel ha sucumbido finalmente a la tentación de Severino, el italiano delincuente. Necesitado de dinero ha dejado de lado todos sus escrúpulos y ha participado en el robo. Escapando a la policía, acorralado, se enfrenta a Severino. Para comprender el alcance cómico de esta escena hay que ver a Mateo y a Severino como los representantes no sólo de dos polos morales (el Bien y el Mal) sino también como figuraciones de esos dos niveles a los que hemos aludido: Miguel, el vocero y defensor del orden oficial y Severino la encarnación de las leyes de supervivencia planteadas por la realidad mísera en la que todos viven. En el primer caso ambos son vistos como polos de oposición usando una metáfora religiosa: Si Miguel, el obediente, es la encarnación de la virtud («San Mequele Arcángelo» le llama Severino), Severino está visto como el demonio («Callate, Mefestofele»... «Andate Satanás... que te estoy viendo la cola», p. 39).[1] En el segundo caso, mientras Miguel rechaza el vaso de vino de Severino «porque no sabía cómo lo ganaba», Severino conoce cuáles son los únicos mecanismos viables para funcionar dentro de la realidad.

SEVERINO

> Usté está así porque quiere. Es un caprichoso usté. Tiene la cabeza llena de macana usté. Eh, e muy dífichile ser honesto e pasarla bien. ¡Hay que entrare amigo! Sí, yo comprendo: saría lindo tener plata e ser un galantuomo; camenare co la frente alta e tenera la familia gorda. Sí, saría moy lindo agarrar el chancho e lo vente. ¡Ya lo creo! Pero la vida e triste, mi querido colega, e hay que entrare o reventare. (p. 38).

[1] Toda cita sacada de esta obra llevará al final el número de la página correspondiente a la siguiente edición: Armando Discépolo: «Mateo», *Tres grotescos*, Buenos Aires, Editorial Losange, 1958.

El enfrentamiento final entre ambos cobra por lo tanto el peso del enfrentamiento no sólo entre el bien y el mal sino entre una visión éticamente idealizada de la vida y una concepción cruda y moralmente negativa de la misma pero mucho más consecuente con la realidad. Este enfrentamiento no se da, sin embargo, a partir de un debate reflexivo y lógico que prestaría «respetabilidad» y seriedad al encuentro. Para atacar al Mal, Miguel no usa ni el arma de la lógica ni un arma físicamente destructiva. Se encarama, en cambio, detrás de la puerta cerrada, versión ridícula del dios furioso y ofendido que espera vencer su batalla contra el demonio («¡Metestófele! ¡Te voy a cortar la cola!») armado de un zapato con el que va a «remacharle la chemenea» a su enemigo. La tensión de la expectativa es quebrada varias veces con la apertura de la puerta y la aparición reiterada de su hijo Chichilo en lugar del esperado Severino. Cuando finalmente los adversarios están cara a cara, en lugar de la lucha feroz, prometida por la furia de ambos, nos encontramos con una escena de circo, con enredos en la cortina y golpes al aire. Toda la acción, con su fondo dramático y simbólico, se reduce a un juego de payasos. El peso de lo cómico no se centra tanto sobre Severino en este caso, como sobre Miguel. Ambos están reducidos a una actuación bufonesca, eso es cierto, pero la risa no es provocada exclusivamente por la bufonería sino que en ella entra otro ingrediente de suma importancia. Que se reduzca a la burla un elemento negativo (el demonio, el mal) no es en sí cómico. Es más bien un mecanismo usado normalmente en toda retórica moralizante. Al burlarse de un elemento negativo se reduce su valor y su poderío. El demonio aún en algunos misales está dibujado o descrito en forma cómica. Ahora, cuando los elementos positivos (la honradez, el bien, la idea de Dios y del castigo) están también reducidos a la burla, la perspectiva se complica. Aquí ya entra a jugar ese escondido regocijo que el hombre experimenta en la burla a toda autoridad

(la risa que los chistes sobre San Pedro, los curas o el presidente pueden provocar lleva en sí mucho de un íntimo gozo ante el poderío y la autoridad degradados). Miguel, el representante del orden, provoca nuestra risa por la enorme distancia (la distancia cómica de la que hablábamos) que se crea en la acción entre lo que él representa y la *forma* en que lo representa. Toda su autoridad está degradada. Las armas que tiene para luchar contra el mal son totalmente inútiles: el zapato como arma no coincide con la magnitud de su furia, le resta todo impacto. La misma tensión creada por la expectativa y que podría dotar a la escena de un cierto dramatismo se disuelve cómicamente en las repetidas irrupciones de Chichilo quien ve a su padre sobre la silla detrás de la puerta blandiendo el zapato en alto. La fuerza trágica que la furia de Miguel podría contener, a pesar de toda la escena, también se diluye en lo risible cuando con cada entrada de Chichilo él es obligado a disimular, y de esta manera la espera tensa de su enemigo se convierte en un estar «matando arañas en el techo». La figura de Miguel, como símbolo del orden, de una moral que pretende validarse aun dentro de condiciones sociales y económicas que la niegan está, a través de esta figuración cómica, completamente degradada. Aquí la risa potenciada en esa distancia desvaloriza precisamente lo que el sistema impone como *lo serio*, le resta peso, lo torna de principio regulador en principio invalidado, se libera de él, lo domina.

Un proceso similar puede ser observado en *Relojero*. Ya hemos aludido a la medida en que Daniel y Bautista, los mellizos, son los dos polos de una misma figura. A ellos se podría aplicar la metáfora de la herma bifronte que ríe con una cara de lo que llora con la otra. Si bien Daniel se pliega al orden impuesto y al hacerlo lo impone también a su familia, nunca puede asumirlo completamente. Él no es un personaje cómico precisamente por eso. No lo asume totalmente ni pretende hacerlo. Él es el hombre que se debate

entre su propia percepción de la vida y la percepción que le es impuesta desde afuera. Frente a él Bautista es su «cuerpo social», su adaptación al sistema, mientras que Daniel, en el contraste con el hermano aparece como aquél que se escurre, que oscila entre la entrega y la evasión. Al no estar inmerso en esa «falsa conciencia» (a la manera de Miguel por ejemplo) él sí puede articularla cómicamente; puede conscientemente desmontar sus mecanismos y revelar de esta manera su absurdo.

DANIEL

> ¿Te acordás, Irene? Mandaba. A gritos. Era estratega. Con esa pinta de mariscal que he tenido siempre. «¡Pelotón, firme; paso redoblado, mar!...» «...¡Flanco izquierdo, izquiér!...» ¡Flanco derecho, dré!...» «¡Pelotón avance; a los malandrines, pecho!» «—Pero, ¡Mariscal, tiran con bala!...—» «¡No importa, paso de parada!» Y yo haciendo salvas con mi cañoncito; el estandarte en una mano y la mecha en la otra. ¡Bum! ¡Bum! Balance: batallas ganadas: ninguna; derrotas: todas. ¡Ah, sí señor; todas derrotas! ¡Lea mi lema: «Revolcados pero limpios» ¡Bum! ¡Bum! «—¿Durmió una sola noche bien?—» «Nunca» «—No se trata de eso. Mi orgullo es no dormir tranquilo; mi dicha vivir mal» «—¿Es loco, usted?» «—¡No, decente!» (p. 641).[4]

Esta metaforización de la condición del hombre es cómica. Se degradan los valores a través de la articulación jocosa de los mismos. El «mi dicha es vivir mal» o «mi orgullo es no dormir tranquilo» es una verbalización del ab-

[4] Toda cita sacada de esta obra llevará al final el número de la página correspondiente a la siguiente edición: Armando Discépolo: «Relojero», *Obras escogidas*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1969, III.

surdo contenido en toda la acción que se pliega al imperativo social. Al desmontárselo de esta manera no sólo se revela el absurdo implicado en esos valores sino que se los aleja, se los mira burlonamente. Daniel se libera sólo cuando puede reírse de ellos. Frente a esta risa de Daniel, la seriedad de Bautista se convierte en mecanismo cómico. Mientras que la acción nos lo muestra como un pobre ser, ni demasiado profundo, ni demasiado inteligente, atado a la miseria por sus innumerables hijos, condenado a no sentarse porque «si me echo el cansancio me postra» o a rechazar el calor porque «si ahora bajo techo me caliento, la calle me será más fría luego» (p. 634), él a sí mismo, se ha asignado una dignidad y un sentido del deber que sólo cuadrarían a un personaje trágico. Este aferro a los principios produce en una figura como Bautista un efecto ridículo.

DANIEL

(Sin dejar de soplar, extrae de un bolsillo billetes arrugados y se los brinda. Bautista los toma y se aparta.)

A pu. A pu. ¿Qué correteás ahora?

BAUTISTA

Nueces.

DANIEL

¿Colocas?

BAUTISTA

Kilitos.

DANIEL

A pu. No comes.

BAUTISTA

(En habla.) No me gustan. Me raja la lengua.

DANIEL

Si no te dan de comer, pregunto

BAUTISTA

(Con pena.) No.

DANIEL

¿Para qué correteás entonces? A pu.

BAUTISTA

(Con asombro.) ¿Cómo para qué correteo? *(Encrespado.)* ¡Trabajo, señor; cumplo!

DANIEL

(Mirándole.) ¿Vos? ¿Con quién cumplís?

BAUTISTA

¿Cómo con quién? Conmigo.

DANIEL

¡Ah!... Cuando pensás tiembla el piso. A pu. Y me llenas de abrojos. Si tu trabajo nunca te dio de comer, a pu; nunca... a pu, ¡nunca!... A pu. ¿Por qué seguís trabajando?

BAUTISTA

¿Y qué querés? ¿Que me tire al suelo?

DANIEL

Un buey haría eso. A pu.

BAUTISTA

Un buey sí; yo no.

DANIEL

¿No le tenés envidia?

BAUTISTA

¿Al buey?

DANIEL

Y al burro...

BAUTISTA

Yo no; ¿vos sí?

DANIEL

Mucha. A pu. Mucha. No son grotescos. (p. 633).

En esta conversación, Daniel nuevamente degrada esos valores a nivel metafórico (el buey) o bien en forma directa («¿para qué correteás entonces?»). La comicidad surge en las respuestas de Bautista quien no sólo no reconoce ni identifica la metáfora, y por lo tanto esa realidad con la que Daniel intenta enfrentarlo, sino que pretende validar una ética que no responde a su realidad. La falta de comunicación manifestada en el juego de palabras inicial («No comés» [En babia]. No me gustan») ya insinúa un desajuste a nivel de interpretación de la realidad. Ese «¡Trabajo, señor; cumplo!», tan rotundo y auto-glorificador, tiene el mismo efecto cómico que ese no sentarse para no sentir el cansancio luego. Así como con la metáfora del soldadito Daniel revela la condición básicamente absurda del hombre dentro de la realidad social, así también la revela Bautista con su apego a los principios. Al elegir el dramaturgo mostrar el nivel en el que Bautista se mueve y expresa, en constante contraposición con el nivel en el que vive, está dirigiendo nuestra reacción dentro de una estructura muy precisa. Esa ruptura cómica nunca se manifiesta en los demás. Daniel la evita al articular metafóricamente (el soldadito)

o en la propia acción su rechazo a las normas impuestas. Este rechazo no es nunca articulado en forma directa sin embargo. Eso implicaría que el personaje está funcionando enteramente separado de esa realidad, lo cual resultaría a su vez en una imposibilidad de conflicto frente a ella (característica de los héroes grotescos). O se degradan esos valores a través de la metáfora (siempre una forma de referencia indirecta), o se lo hace a partir de la acción, con la cual se *implica*, se *simboliza* pero no se *nombra*. Un ejemplo de esto último es la escena en la que, luego de un enfrentamiento doloroso con sus hijos, Daniel comprende que debe ceder por miseria y por amor a ellos, a la situación que éstos le proponen. Esta nueva situación implica precisamente la substitución de los valores a los que Bautista tanto como Irene y Daniel apelan y a partir de los cuales estructuran su visión de mundo. Daniel, sin embargo, nuevamente articula su rechazo, esta vez a través de la música. Se sienta al piano y comienza a tocar un viejo trozo: «La plegaria de una virgen» que «avanza ridícula, en octavas de trémulo» (pp. 666-667). Esta composición en particular, evoca la suerte de valores convencionales ético-religiosos que justamente en esta escena han sido reducidos a la nada. La música en sí es una especie de burla. Nos reímos por el contraste ridículo entre ella y la escena que acaba de desarrollarse. Y es a través de ese contraste, de esa *distancia cómica* que Daniel se «despega» de esos valores, los ridiculiza en la elección de ese trozo particular para ser ejecutado en tales circunstancias. La diferencia entre su visión de mundo donde estos principios son degradados y la reacción de Bautista se manifiesta una vez más en la misma forma que en el diálogo arriba citado.

BAUTISTA

¿Estoy borracho yo? ¡Que me frían si entiendo una palabra de todo lo que oigo!

[...]

> ¿Dónde está mi joroba..., mi valija, digo? ¡Yo agarraba un palo y lo molía a este Fumagalli de bigotito! *(A Daniel.)* No vendré más a tu casa. No puedo pisar más esta casa, con mis hijas decentes, a las que condené a miseria heroica para mantener mis canas limpias y para consuelo de mi vejez. (p. 665).

Este lenguaje burdamente retoricista («Miseria heroica», «canas limpias», «consuelo de mi vejez») es un verdadero «anticlímax» dentro de lo que ha sido el nivel de debate de la escena. Al encontrarnos como espectadores a la discusión entre Nené, Lito y Daniel ya habíamos sido paulatinamente ganados por la lógica sólida y coherente de Lito y más aún por la gradual comprensión de Daniel. O sea, si el mecanismo interno de la obra nos iba inclinando y forzándonos a identificar la validez del planteo renovador de Lito en contra de las débiles objeciones moralísticas con que Irene o Andrés se le oponían, al centrar el efecto cómico en esta expresión de Bautista, el autor logra que, a través de la risa que ésta nos provoca, lleguemos a un rechazo total de la «seriedad» de esos valores. Es decir que la risa nos lleva a validar precisamente aquello que es su total opuesto.

En *Mateo* y en *Relojero* encontramos dos formas diferentes de lo que hemos llamado «distancia cómica». En el primer caso ésta se establece entre la acción y el nivel simbólico hacia el que se orienta. En *Relojero* surge de la oposición de niveles entre Bautista y Daniel. En ambos casos (Bautista y Miguel) esta distancia cómica ha surgido de una adhesión espontánea (sea por debilidad, costumbre o tradición) a los principios que el sistema o la cultura oficial imponen.

C. *La distancia cómica consciente*

Pero dentro del grotesco criollo este mismo mecanismo de «reducción» de lo serio a partir de la risa se manifiesta de una segunda manera. Cuando Nicola por primera vez revela ante Cremona su conocimiento y aceptación de la infidelidad de su mujer en su expresión adivinamos el desgarro, es decir, el abismo que existe entre el contexto ético al que apelan sus palabras (el marido moderno, adaptado a las nuevas ideas, el «liberado» por excelencia) y el otro que se abre en la violencia reprimida. En toda esa escena el desgarro se proyecta en forma cómica. Baste recordar la mala pronunciación de las palabras que creaban un contraste ridículo entre la apariencia mundana y su brusquedad, vulgaridad y total falta de sofisticación. Este choque aparecía también manifestado en la apariencia misma del personaje: «Untuoso, mediano, orejudo, gran frente, ojos saltones, sonríe pero no se le cree. Muy planchado, bien calzado, mucho perfume» (pp. 104-105).[5] El personaje degradaba en sí mismo, o sea en su propio desgarro, la seriedad de esos valores que él pretendía proyectar como los propios. Sin embargo, hasta esa primera revelación ante Cremona, se podría pensar que, a la manera de Miguel o de Bautista, esta identificación con esos valores, aun a pesar del desgarro manifiesto, puede ser también producto de esa «ideología espontánea» que, ciega en su alienación a las contradicciones más evidentes, se sigue validando dentro de una realidad donde no tienen cabida ni sentido. Pero en las escenas subsiguientes la acción toma un rumbo que hace que, a pesar de que Nicola vuelva a repetir exactamente los mismos planteos, éstos ahora se proyecten en forma diferente a los de Miguel o de Bautista. Retomemos por un momento

[5] Toda cita sacada de esta obra llevará al final el número de la página correspondiente a la siguiente edición: Armando Discépolo: *Cremona*; Buenos Aires, Editorial Talía, 1970.

el desarrollo del argumento: luego de la charla con Cremona, Nicola cree haber ganado la lotería. En el dinero del premio ve el final de su miseria moral y material. Todo el edificio de su pretendida tolerancia se viene abajo. Echa el amante de su mujer y encierra a ésta bajo llave. Nicola se ha arrancado la máscara y se ha mostrado «en camisa». Pero una vez que esta liberación se revela producto de un equívoco (justamente esa semana en que salió premiado aquel número al que siempre jugó, él ha olvidado de comprar el billete). La situación vuelve exactamente a su punto de partida. Nicola corre a traer de vuelta al amante de su mujer y al final de la obra, frente a Roque, el marido engañado que ha matado a su propia mujer y al amante, Nicola ya ha adoptado de nuevo la misma actitud del principio:

NICOLA

> *(Grita como acorralado.)* ¡Hay que encerrarlo! ¡Pronto! ¡Es un atrasado, un nadatado, un antiguo! ¡No está volucionado, es peligroso: a la jaula! (p. 153).

Esta reiteración de los mismos elementos que observamos en el caso de la conversación con Cremona (la fijación cómica de esa «pretensión» en el mal uso de las palabras, «nadatado», «volucionado»: el desgarro entre la apelación a la razón y a la lógica: «es un atrasado», etc., y ese gritar «como acorralado») ahora ya apuntan a otra dimensión. Si en el primer caso, como dijimos, estos elementos podrían aparecer como resultado de un apego inconsciente a los valores que su situación le fuerza encima, en este segundo caso, se evidencia una manipulación consciente de tales principios. Es decir, si por un lado ese aferro a un contexto ético que ya fue degradado en la comicidad esa primera vez, podría ser, al darse una repetición, una caída renovada y como tal igualmente cómica a la evidencia en la charla con

Cremona, por otro creemos que la perspectiva se complica un tanto más. Cuando Nicola vuelve nuevamente a colocarse la misma «máscara» que ya habría sido descartada cuando se creyó libre de hacerlo, esto constituye una *burla* de su parte. No se trata de una «revalidación» de la ética del sistema sino que es un aprovecharse conscientemente de la seriedad con que esa ética es validada dentro de lo social. Como tal, él la adopta o la rechaza según convenga a sus circunstancias. Al manipularla de esa manera, Nicola la está al mismo tiempo demitificando. Es decir, la risa que esta segunda aparición de la máscara provoca en nosotros (los mismos efectos cómicos de las palabras mal pronunciadas, del abismo entre la imagen que se pretende y la realidad que se revela a cada paso detrás de ella) es un poco aquella risa de la que habla Bakhtin. Una risa provocada por una degradación de los valores del sistema. A través de la burla, el personaje se escurre a ellos, los reduce y de esa manera, aunque siga dependiendo inevitablemente de ellos, por un momento los domina.

En *Narcisa Garay* reconocemos un procedimiento similar, aunque dado en una forma mucho más acentuada. Presenciamos la siguiente escena entre las mellizas María Rosa y Rosa María y Justa. Se habla de La abuela.

MARÍA ROSA

...¡Qué bien la cuida usted! La tiene primorosa como reliquia: las otras tardes se lo decía a Rosa María. ¡Porque son sus ochenta años!

ROSA MARÍA

Usted es mucha mujer. Su familia, su espejo.

ABUELA

(Adentro.) ¡Justa! ¡Justa! ¿Vas a venir o no? *(Sigue un tropel de malas palabras masculladas con energía.)*

> La saco y ya vuelvo (...) *(Justa regresa con La abuela y un sillón hamaca de mimbre. La abuela, de negro desteñido, con su cofia del mismo color. Sobre toda ella parece haber caído una ceniza pesada.)* Aquí la tienen: arreglada como novia y perfumada como azahar. (pp. 10-11).*

El lenguaje usado por las tres mujeres revela una concepción altamente estereotipada de la realidad. Los personajes se manejan a base de clichés que derivan de determinados valores (el respeto por la vejez, la abnegación de la mujer, etc.). Estos clichés están, como en el caso de *Relojero*, por ejemplo, en contraste abierto con la realidad; son su total reverso. Cuando se habla de la abuela «primorosa como una reliquia» nos encontramos con un despojo cubierto de polvo; cuando se alude a la familia de Justa como su «espejo», la vieja responde con una cadena de malas palabras. Esta inversión del significado provoca la risa. Los valores a los que se apela están cómicamente degradados en sus contrarios, completamente anulados por ellos. Pero ese es únicamente un aspecto parcial. Si nos detenemos un poco más en este pasaje observamos que la realidad evidenciada (las malas palabras, la abuela cubierta de polvillo) es totalmente ignorada por los personajes. Cuando la abuela insulta inmediatamente después de haberse declarado que ella, como integrante de la familia es el «espejo» de Justa o cuando a pesar de la apariencia desastrada de la vieja, Justa declara que la trae «arreglada como novia y perfumada como azahar» la falta de reacción de los personajes ante lo que es una contradicción evidente hace que ese lenguaje sea una burla de sí mismo. A la manera de

* Toda cita sacada de esta obra llevará al final el número de la página correspondiente a la siguiente edición: Juan Carlos Ghiano: *Narcisa Garay, mujer para llorar*, Buenos Aires, Editorial Talía, 1962.

Nicola, se lo usa a conciencia, independientemente de la realidad a la cual se lo aplica. Si esa retórica deriva de determinados valores con que se pretende apelar y ordenar la realidad, la «distancia cómica» que se evidencia entre ella y las circunstancias, hace que en la risa, estos valores resulten completamente degradados.

La aparente indiferencia de los personajes ante las contradicciones evidentes es una forma de burla, a la manera de Nicola. La imposibilidad de estos personajes de escapar a esa retórica, es decir, de substraerse al peso de lo social, ya quedó establecida anteriormente. El sistema aquí es lo que los ha hecho a ellos, pero a través de la risa ellos encuentran un mecanismo de degradación, de reducción de esas pautas impuestas. La burla aquí significa una forma de ruptura, de cobrar dominio sobre la situación. Aquello que se manipula puede en última instancia ser sometido y dominado. Pero hay que tener en cuenta que si la risa es una forma de «exorcismo», de control y de dominio sobre aquello que constituye el objeto de la burla, es sin embargo una liberación momentánea y no un replanteamiento definitivo. Para rechazar totalmente esos valores es necesario también negarlos totalmente. En este sentido la burla es una negación parcial. *Parte* de esos valores se orienta *hacia* ellos pero sin nunca llegar a dar el salto completo hasta alcanzar un nivel que trasciende completamente aquél del que parte. Una renuncia definitiva a esos valores implica también una renuncia definitiva a la realidad que ellos potencian. En el grotesco ésta aparece siempre como única realidad social cuyo valor, aunque burlado y degradado sirve de apoyo para la interacción entre los hombres. En este sentido el grotesco criollo aparece así como un teatro de protesta; es decir, acusa a través del lenguaje, del fracaso o de lo cómico la falsedad de todo un sistema ético, de sus hábitos y de sus ideales y revela en esta acusación la precariedad de la condición del hombre como víctima inerme frente al poder del orden institucionalizado.

Pero si en ese sentido es un teatro de protesta, no es sin embargo un teatro de tesis o de dogma. No plantea salidas ni señala nuevos rumbos, reflejo tal vez en ese aspecto del caos histórico del que surge, de una Argentina escindida entre el fracaso de los grandes proyectos y la esperanza defraudada, centrada en el experimento radical de los años en que este teatro nace y llega a las tablas. Las «salidas» planteadas en estas obras la de Miguel o la de Stéfano por ejemplo, son «caídas» completas y definitivas. No son «salvaciones» sino «pérdidas». En ellas, sin embargo, se alcanzan los momentos más altos de tensión cómica y la degradación máxima, por ello, de todos los valores del sistema.

D La caída como renuncia a lo serio

La caída final en la incoherencia (estudiaremos los casos de *Stéfano* y de *Mateo)* constituye una renuncia definitiva a ese orden ético-social que habría conformado el cuerpo de la experiencia social o colectiva hasta ese momento. En el capítulo anterior señalamos la medida en que el escurrirse al orden social implicaba una *negación* (en el rechazo) de ese mismo orden a nivel de su lenguaje o de su coherencia expresiva integral. A la luz de lo cómico, esa caída significa también una renuncia a la seriedad del cuerpo de valores por los que los personajes se han orientado hasta ahora. Ese *caos*, que ya fue prefigurado como la única salida frente al *orden* es casi como una última y definitiva carcajada. Aquí ya no se manipula el sistema a partir de la burla sino que, al no existir la posibilidad de una reintegración de ese orden a la propia vida, se lo reduce y degrada, se destruye su seriedad, se lo desinfla» y de esta manera se lo domina por completo en el rechazo. Cuando el hombre aún se cree a sí mismo digno y honesto, aún existe una confianza en la viabilidad de esas virtudes dentro de la realidad. Por lo tanto el hombre las

canaliza dentro de un cuerpo ético establecido y reconocido como válido. Para que exista un desgarro tiene que existir un imperativo que, al oponerse al impulso, sea una fuerza considerada lo suficientemente consistente en un sentido moral, como para erigirse en polo de tensión. Aquí reside la característica de los héroes grotescos. La tensión se da mientras los personajes aún responden a lo social (Nicola, Narcisa Garay, Stéfano o Miguel). Esta respuesta puede ser más o menos consciente según los casos. Ya hemos visto la medida en que los personajes, o bien se entregan e identifican espontáneamente con ese contexto social (Bautista, Stéfano o Miguel) o bien lo manipulan a conciencia (Saverio, los personajes de *Narcisa Garay)*. Sea en forma espontánea o en forma consciente, al orientarse de una u otra manera hacia lo social, siempre se lo está reconociendo tácitamente como el único contexto *integrador* de la experiencia humana; la única posibilidad, en definitiva, de correspondencia con los demás hombres. En las caídas en cambio ese reconocimiento está anulado, rechazado completamente y de esta manera, la única forma de oposición al orden reside en el caos; el rechazo a la coherencia sólo puede traducirse en la incoherencia, es decir la última y definitiva forma de negación en la validación del contrario. A nivel de lo cómico, esto se traduce entonces como la renuncia a la seriedad, como la ruptura en el comportamiento risible, de toda pretensión solemne y de toda dignidad. Cuando Miguel ya ha perdido todo aquello que le forzaba a integrarse a un cuerpo ético ha entrado en el delito y ha sido perseguido, es decir, cuando ya las circunstancias le han forzado a abandonar esa imagen elevada de sí mismo, la orientación hacia ese cuerpo ético ya no tiene ningún sentido. El hombre ve moralmente el mundo a través de sí mismo. Cuando en el caso de Miguel ya no es posible por diversas razones, seguir viéndose desde la mira ética con que se lo hacía hasta ese momento, el mundo, por consecuencia, también deja de ser visto desde esa perspectiva. Miguel tra-

duce esta nueva visión, no en la angustia ni en el terror ante la pérdida sino precisamente en la acción y el comportamiento cómicos. Toma el acordeón y toca una alegre «tarantella» que obliga a su esposa a bailar; se coloca la galera (símbolo de la dignidad y del señorío) «abollada y maltrecha» ahora: y pregunta a los otros entre ingenuo y ansioso, «¿Cómo me queda? ¿Me queda bien?» (p. 53). Esta reacción es el opuesto a lo que debería constituir una caída trágica. Para que esto fuera posible aun tendría que haber en la caída una conciencia de la validez de esa realidad de la que el personaje se escurre y se excluye. La desesperación y la angustia se originan en parte en el haber sido forzado a cortar amarras con esa realidad. O sea que esa angustia y esa desesperación estarían en cierta forma validándola. La transgresión de una ley implica un castigo. El miedo a ese castigo y la angustia al recibirlo están de por sí, validando esa ley. Cuando en lugar de esto, el castigo es recibido no con desesperación, no con terror sino con gesto y acción cómicos, el valor de esa ley objetivada en el castigo está completamente degradado. La acción cómica en este caso es más que una burla, es una *indiferencia*, es decir, un desprecio. Cuando Miguel se preocupa por su aspecto al colocarse la galera, a punto de ser prendido por la policía y enfrentando la certeza de tener que acabar sus días en la cárcel, esa «desviación» de la tensión constituye una forma de negarse a considerarla como válida. Cuando es enfrentado a la indiferencia, lo más serio y lo más solemne se «desinfla», pierde todo su sentido. La reacción de Miguel abre un enorme abismo frente al castigo. Entre el personaje y lo que la sociedad le impone como regla se establece de esta manera una vez más la *distancia cómica* a la que hemos aludido.

En el caso de *Stéfano* la perspectiva es similar aunque aquí se elabora en forma más directa. Si como en Miguel, Stéfano también cae en la acción cómica como máxima forma de desprecio y rechazo a la seriedad del cuerpo ético, y esta

caída se suma la expresión de una nueva lógica. Aquella condicionada por el cambio de mira. Recordemos por un momento los acontecimientos: Stéfano, músico frustrado y padre de familia, quien jamás ha podido crear esa ópera que le daría la fama y la gloria, es despedido de la orquesta porque desafina. Pastore, su discípulo, toma su puesto y confiesa a Stéfano las razones del despido. Como en el caso de Miguel, la visión que Stéfano tiene de sí mismo surge de su adhesión a todo un cuerpo de valores que responden a la ética del sistema, aquella que permite que el individuo se «valorice» a sí mismo a partir de un esquema donde esa valorización puede tener un sentido concreto dentro de la realidad. Es decir, uno tiene fe en las posibilidades artísticas o intelectuales porque existe una identificación con un determinado ordenamiento de la realidad, donde la certeza o la confianza en la posibilidad de éxito es lo que da la base para esa fe. Si se lucha por algo, o se elige una forma de acción por sobre otra es porque existe dentro del sistema en el que el hombre se mueve, la idea de la viabilidad de ese éxito. En ese sentido la forma en que estos personajes se auto-valorizan es resultado de la forma en que esa sociedad se valoriza a sí misma. A pesar de las contradicciones que existen entre esa visión de uno mismo y la realidad que coarta consistentemente todo intento de realización, el hombre cuenta todavía con esa fe en el sistema porque intuye tal vez que la pérdida de ella significa el fracaso total. De allí que Nicola no vacile en re-adoptar la máscara y que Narcisa por ejemplo, aún en el momento de su suicidio apele de una u otra manera a los ideales que son lo único que hasta ese momento le ha permitido «vivir» dentro de lo social.

Todo sin embargo tiene un límite. Si Stéfano ha construido su vida alrededor de la esperanza de esa ópera, de su talento y de su superioridad artística, el momento en que se le revela la realidad de su condición (ya no es un buen artista y desafina: la ópera jamás podrá tomar forma) no puede

de ninguna manera condicionar una perpetuación de esa «inva-lidad» ni evitar la destrucción de la imagen que el personaje siempre ha tenido de sí mismo. Pero aquí es importante señalar una cosa: Stéfano no vive este fracaso como *su* fracaso dentro del sistema, es decir, como una falla personal fortuita dentro de las tantas posibilidades de éxito. No; para él el fracaso reside en haberse permitido alguna vez dejarse engañar por lo que no era más que un espejismo, o sea haber dejado que el sistema le permitiera formarse una determinada imagen de sí mismo.

STÉFANO

> ¿E ahora?... He visto en un minuto de luche tremenda, tutta la vita mía. (...) Yo no tengo qué cantar... no existo (...) Uno se cree un rey... e lo espera la bolsa. (pp. 607-608).[7]

O sea que si el personaje se ve a sí mismo degradado, a través de esta degradación se estructura la degradación de todo el sistema. De allí que ese reconocimiento constituya un total cambio de mira. Esto trae consigo la estructuración de una nueva perspectiva, o mejor dicho, de una nueva *lógica* a partir de la cual comienza a verse a sí mismo y a los otros. Si antes la mira era seria porque a la vida se la «tomaba en serio», esta nueva perspectiva, si es un rechazo completo de esa seriedad (la seriedad precisamente como forma de «validación»), tiene necesariamente que constituirse en su total opuesto. Cuando el último acto se abre sobre el Stéfano que ha surgido del tremendo desengaño no nos encontramos con un personaje aplastado por la angustia ni el horror. Como en el

[7] Toda cita sacada de esta obra llevará al final el número de la página correspondiente a la siguiente edición: Armando Discépolo: «Stéfano», *Obras escogidas*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1969, III.

caso de Miguel, esa angustia constituiría en sí misma una continuación del reconocimiento de la seriedad de la realidad y de uno mismo tal cual se ha vivido hasta entonces. En lugar de esto Stéfano está «absurdamente alegre»; en vez de hablar con las personas habla con los objetos (a la lamparilla de la mesa «¿Qué quería su señoría?... mantentirulirulá... ¿Qué quiere?... ¿Sigue iluminando al muerto?») (p. 612), es decir, se opone a la salida trágica. Pero si en el soliloquio y en la acción se revela esta nueva perspectiva, es sin embargo en el momento en el que se enfrenta con el resto de la familia (encarnación de los deberes y de los imperativos y la institución burguesa por excelencia) en donde se revela la medida de este desplazamiento en la mira. Una vez que Stéfano se ha escurrido definitivamente al orden, le es posible mirarlo desde afuera. Esta es una mirada que degrada, que reduce y destruye toda dignidad y solemnidad con que esos valores siempre fueron investidos. Se los ve ahora transformados en su reverso. Al padre envuelto en sábanas, quien aparece atraído por los gritos:

STÉFANO

¿Adónde estoy?... *(Se inclina.)* Buena noche. Marco Antonio. Estamo a l'antigua Roma (p. 615).

A la madre, a quien «la cama ha transformado en una bruja»:

STÉFANO

Media noche. Falta el bonete e l'ascoba... *(Da unos trancos imitando a las brujas.)* Oigo campanas... (p. 615).

A su hijo Esteban:

(Con exagerada fineza.) Ah... también ha yegado la fría cassata. (p. 616).

Esta burla cómica implica una total demitificación: si a los padres y al hijo se los ve como «emperadores», «brujas» y «frías casattas» se ha roto todo vínculo socialmente estructurado en la visión convencional. Una vez roto ese balance, la *distancia cómica* desde la que se observa el mundo permite que éste sea visto «al desnudo», sin las consideraciones sublimantes que las leyes de interacción social pueden prestarles. A partir de ese momento, entonces, es posible disecar sin piedad, a través de la burla (que es una forma de trascender todos los diques de contención) la verdadera naturaleza de las instituciones y de las relaciones que éstas condicionan entre los hombres.

STÉFANO

...*(Con ademán repentino se descompone la ropa...)* Oh. ¿Ha bajado de su torre la fría cassata? Estaba haciendo versos. Versos de amor, seguro. *(Rasca como si ejecutara en una mandolina. Con los párpados bajos, la piel de la frente estirada, remeda a Pierrot.)* ¡Oh l'amor!... ¡Oh la luna pálida nel cielo azul!... *(Rasca. Se burla.)* Oh, oh, oh, oh, ¡l'amor dueño del mundo!... *(Dirigiéndose a don Alfonso.)* ¡Oh, l'amor del padre que guía y sostiene al hijo que avergüenza y arruina!... *(Rasca aceleradamente.)* Oh, oh. *(Ante María Rosa.)* ¡Oh, l'amor de la madre que da el ser, e que yora día y noche... porque el hijo ingrato, desde que nace hasta que muere, sólo da dolores!... *(Rasca.)* Oh, oh. *(Frente a Neca, que se cubre los oídos con los brazos.)*. ¡Oh, l'amor de la figlia... *(Llora.)* ¡Oh, la figlia cheleste que cocina afanosa... e se arrastra... e s'enflaquece para que al padre sfortunato se le rompa il cuore! *(La cabeza sobre el pecho, la imaginaria mandolina lejos de sí.)* Oh... *(Reacciona.)* Oh, l'amor del primogénito... descanso de anciano... dulce fruto primero de un grande

amor... *(Sarcástico.)* ¡Que vive inorando como sufre el padre! *(Rasca violento)* Oh, oh. *(Ante Margarita.)* Oh, ¡ecco la donna! ¡Oh, l'amor de la mujer!... Carne de sacrificio, eternamente engañada; que se da toda sin pedir nada: ser diño de compasión, arrancado del paraíso por brutal mano...

[...]

Sí. Habla el padre, yora la madre: respeto, respeto. *(Ríe.)* Su dolor, su dolor. (pp. 616-617).

La *distancia cómica* se estructura aquí en la apelación burlona (degradada) a esos valores a partir de los cuales Stéfano se ha orientado toda su vida. Se los invoca «seriamente»: el amor sufriente y mal pagado del padre y de la madre, el de la hija y la esposa eternamente sacrificadas, es decir, los sentimientos a los que todos ellos han apelado y que han impulsado a Stéfano a actuar de una determinada manera. El personaje se aproxima a ellos con ironía. Los invoca en las mismas formas («el amor del padre que guía y sostiene al hijo que avergüenza y arruina»; la mujer «eternamente engañada... ser diño de compasión, arrancado del paraíso por brutal mano», etc.) en que estas relaciones, en forma de imperativos, se han validado en la realidad. Pero al fijarlos en formas mecánicas y retoricistas (la «expresión fijada» de un personaje de la *comedia dell'arte)* los «teatraliza», es decir, los saca de la realidad y los coloca en otra, en una realidad ficticia en cierta manera, en donde sí es posible verlas como fórmulas artificiales y «desrealizadas» en su rigidez, sin solvencia propia, sin contenido humano. A partir de esta visión «teatralizada» le es posible a él observar su propia vida como mera ficción. Al burlarse de ella la está denigrando, se coloca por encima (la risa, recordar, como forma de poder); es decir, aún la verdad, cuando es cómica, degrada el mismo poderío que ella propicia.

El análisis de lo cómico en *Stéfano* nos lleva a detenernos en un problema que surge por contraste con las otras obras y que no podemos pasar por alto ya que en él residen ciertos aspectos claves de la reacción ante lo cómico. Cuando analizamos el caso de Miguel o de Bautista y hablamos de esa *distancia cómica* que propiciaba la risa, señalamos la medida en que, al estar estos personajes integrados *espontáneamente* a la realidad social, no eran capaces ellos mismos de estructurar esta distancia. La risa no surgía *del* personaje *hacia* la realidad puesto que en su apego a ésta, ellos eran incapaces de trascenderla. Para que la risa parta *del* personaje es primeramente necesario que éste se distancie de la realidad, la mire desde fuera, como lo hace Stéfano y cree conscientemente esa distancia cómica. En ambos casos, la diferencia que se plantea no reside en el *motivo* de la risa, sino en *quién* ríe. En el primer caso el efecto cómico está potenciado en la acción y dirigido hacia el espectador. Es decir, si el personaje no trasciende la realidad, no es capaz de percibir la distancia cómica. En este caso, ésta implica necesariamente al espectador. El es el único receptor del efecto cómico. Se podría argüir evidentemente, a partir de la idea de que el efecto puede variar de acuerdo a los prejuicios o preferencias culturales del espectador individual. Pero aquí es necesario hacer una distinción. Frente a una obra existe siempre la posibilidad de dos interpretaciones diferentes: una que es inherente a ella, a su lógica interna, a su estructuración ética y estética y otra que es externa, aquélla que depende de la particularidad ideológica o histórico-cultural del espectador.[8] Esta segunda puede aceptar o rechazar el planteo de la obra, o incluso puede hacer que las interpretaciones de la misma varíen con los individuos. La primera también puede ser

[8] Tzvetan Todorov: «Las categorías del relato literario», *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 155-92

aceptada o rechazada, pero nunca puede dejar de ser reconocida.

En el caso de *Stéfano* el espectador también está implicado en este efecto cómico, pero aquí, éste ya no está dirigido *hacia él*. Cuando Stéfano se desprende de esa realidad, la trasciende y mirándola desde afuera se burla de ella, el efecto cómico apunta desde el personaje *hacia sí mismo*, y a través de sí mismo hacia los otros. Este aspecto formal de lo cómico nos ha parecido digno de ser destacado ya que es de importancia en la medida en que queremos entender a este teatro como una forma de protesta. Aquí la risa no es casual, sino que está *dirigida;* está usada como estrategia, es decir, como táctica tácitamente comprendida por todos. Es un instrumento de desvalorización del sistema expresado indirectamente. Esa degradación de los valores no está planteada en forma directa ni explícita sino que surge de la ruptura momentánea o definitiva de la relación que esos valores pueden tener con la realidad sobre la que se proyectan. En esa ruptura se da siempre una inversión del orden; de allí que lo serio pase a ridículo.

En este sentido el grotesco criollo es una especie de teatro «amordazado». Dentro de las circunstancias históricas de las que surge, él puede «aludir» a las cosas pero no «nombrarlas». En este sentido tampoco puede plantear salidas viables. Ya señalamos la medida en que la caída de Stéfano o de Miguel podrían implicar una salida, pero sólo en cuanto a que son una *negación* y *rechazo* del orden vigente. Más allá de esto como protesta sólo aparece la muerte (Stéfano) o la cárcel (Miguel). Esto es algo que tampoco podemos pasar por alto. Es decir, si por un lado podemos reírnos con Stéfano o Miguel o también con Nicola o Narcisa Garay, por otro no dejamos de ignorar la eventual inutilidad de esa risa en el sentido de que más allá de ella no existe otro plano; no podemos substraernos a la inquietud o compasión que esos

personajes que o continúan atados o se pierden irremediablemente, despiertan en nosotros.

F El humorismo o la risa dolorosa

Hasta ahora nos hemos detenido en la forma en que los elementos cómicos están estructurados en las obras. No podemos concluir allí sin embargo. La piedad que en ciertas instancias cómicas es provocada conjuntamente con la risa es un elemento que tiene peso en nuestra percepción integral de la obra. Y más aún, a través de esa reacción muchas veces ambiguas es que estas obras se pliegan a uno de los requisitos del grotesco. La risa sí, pero nunca enteramente libre.

> *We must merely insist that one laughs «naturally» at the grotesque because one perceives the comic element in it. But even this kind of laughter is not «free» or undisturbed; the simultaneous perception of the other side of the grotesque —its horrifying, disgusting or frightening aspect— confuses the reaction.*
>
> *Thus one may well laugh at the grotesque in a nervous or uncertain way but it is because one's perception of the comic is countered and balanced by perception of something incompatible with this.*[9]

En este ensayo, Thomson apunta hacia la definición del grotesco como un encuentro de elementos cómicos y penosos o aterrorizadores; encuentro que, para producir el efecto del grotesco debe darse en forma irresoluta, es decir, aunque la intensidad pueda ocasionalmente desplazarse hacia uno u otro polo, a nivel global es condición *sine qua non* para el grotesco el que la acción nunca se resuelve en la caída en uno de estos extremos. Si sólo nos detuviéramos en los aspectos cómicos

[9] Phillip Thomson: *The Grotesque*, Norfolk, Cox & Wyman, 1972, p. 54.

o en los horrorosos sin trascenderlos en su contrario, el mundo siempre estaría visto en forma sólidamente estructurada, es decir, una vez que podemos ajustar definitivamente nuestra mira, ya no nos sentimos ni perdidos ni amenazados. En cierto sentido estamos «acercando» el mundo a nosotros. Pero como ya lo señaláramos cuando aludimos a la obra de Wolfgang Kayser, el efecto grotesco reside precisamente en la percepción del mundo distanciado, es decir, fuera de nuestro poder ordenador o asimilador. Un acercamiento implica seguridad; el distanciamiento en cambio trae consigo la disolución de los límites y la imagen del mundo ya no puede ser tan fácilmente aprehendida. Cuando en nuestro estudio de la expresión grotesca a nivel de lenguaje y de gesto aludíamos a estas repentinas apariciones de otros contextos incompatibles siempre con aquél con el cual establecíamos nuestra identificación, el distanciamiento que la revelación de estas zonas obscuras e inaprehensibles creaba era precisamente la condición que Kayser establecía como necesaria para el efecto grotesco.

Cuando frente a la reacción ambigua que la percepción de los elementtos patéticos y los cómicos potencia tampoco podemos acomodarnos dentro de una perspectiva homogénea y somos privados de asimilar el mundo dramático en forma integrada, aquí también lo percibimos distanciado.

NICOLA

...*(Agrio.)* ¡Soy yo que permito!... Soy un marido civilizado, de la nueva escuela.

Y como ella es la ma linda del conventillo *(Arde.)* ¡La ma linda del barrio! ¡La ma linda del mundo! ¡Le gustan lo ma lindo vestido, lo ma lindo sombrero! ¡Lo ma lindo zapatito!... ¡Lo ma lindo todo! ¡Lo tiene todo: yo se lo di! ¡Todo!... ¿Y yo, solo, podía dárselo? ¡No! ...¡Nunca! ¡Ni rompiéndome en pedacito! ¿Entonces? ¡Entonce cumplo!

[...]

> ¡Qué va a comprender! (...) A mí me costó sudore negro pescar la lógica del asunto. *(Sonríe con su máscara.)* ¡Oh, he sufrido mucho!... Cuando Cecilia... *(Delirante.)* Cecilia... *(Gira besándose el dorso de una mano.)* ¡Cecilia mía!... *(Vuelve de su trastorno.)* Cuando mi esposa, con taco alto, faltaba de casa una hora, yo enflaquecía un kilo. ¡Llegué a pegarle con el metro de madera! ¡Qué iñorante he sido! No estaba «evolucionado». Yo le pegaba mazzate y ella me decía: «Nicola, ¿no puede cerrar los ojos? ¡Seríamos tan felices! ¿No puede cerrar los ojos Nicola?» Yo los cerraba y la ponía abajo de los pies. ¡Qué atrasado! ¡Estaba atrasado de siglos yo! «Vivía la eda media» «ante de la polvora» *(Sonríe.)* E que yo... e que yo tenía una «tara congénita»... una cosa que viene de muy atrás, de ayer, e no te deja vivir tranquilo tu presente maravilloso... (pp. 126-127).

Las palabras de Nicola nos pueden servir como un ejemplo para explicar en qué consiste esta doble vertiente. Sabemos que Nicola es el marido engañado y complaciente. Su actitud a nivel superficial, aquél que parte de sus palabras, es el total opuesto a la reacción que se espera de un hombre engañado. Decimos que es el total opuesto porque evidentemente su actitud no coincide en absoluto con la reacción socialmente aceptada como lógica o válida para estos casos. Es la única forma en que él puede conciliar su situación con el amor a su mujer, eso sí, y en ese sentido es una actitud viable. Cuando percibimos, sin embargo, la distancia que media entre esa imagen que él quiere crearse para sí mismo frente a los otros y sus verdaderos sentimientos (la violencia, la furia sorda por detrás de las palabras), este personaje despierta nuestra risa: es lo opuesto de lo que pretende ser.

Aquí estamos detenidos en un primer nivel: el cómico; nivel estructurado por la *percepción del opuesto*. Esto nos mueve a la risa. Parte de esa risa surge también del hecho de que hasta este momento no existe ningún tipo de identificación emocional con la circunstancia particular de este personaje: para nosotros se trata de alguien que ha asumido un papel que no es el suyo y lo ha asumido en una forma que se nos hace ridícula precisamente a causa de esa *distancia cómica* que se nos ha revelado entre aquello que se *asume* como real y lo que la realidad *es*. Estamos distanciados del personaje y por lo tanto la risa es libre y espontánea. Pero junto con la risa o el distanciamiento propio de este primer nivel, de pronto comprendemos cuáles son los motivos que empujan al personaje a adoptar tal actitud. Si nos damos cuenta de que ha sido el amor por su mujer, su necesidad de conservarla a su lado y su falta de medios materiales para hacerlo lo que le ha empujado a adoptar esa actitud, entonces ya no nos podemos reír de él como al principio. Un mecanismo interno que va más allá de la mera percepción y que elegimos designar, a la manera de Pirandello, como *reflexión*, nos ha revelado el segundo nivel. La risa ahora ya no puede ser tan franca. De la inicial *percepción de lo opuesto* se ha pasado a un *sentimiento de lo opuesto*. El comprender sus motivos nos ha forzado a extender un puente de identificación sentimental entre nosotros y el personaje. La *reflexión* tal y como Pirandello la define sería: «*...non quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionandosene; ne scompone l'immagine; da questo analisi pero, da questa scomposizione un altro sentimento sorge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo il sentimento del contrario*».[10]

[10] Luigi Pirandello: «L'umorismo», en *Opere di Luigi Pirandello*, Verona, Arnoldo Mondadori Editore, 1960, VI, p. 127.

En la explicación de este proceso aplicado al ejemplo de Nicola, hemos separado los dos niveles como si fuesen independientes entre sí. Esto ha sido una operación hecha sólo a los propósitos de explicación. No se puede hablar realmente de dos momentos aislados o alternados. La percepción de lo opuesto y el sentimiento se dan de manera simultánea, y si tal cosa pudiera no ser posible desde un punto de vista fisiológico, en la percepción estética de la obra artística tales diferencias funcionales no llegarían a condicionar una diferencia en cuanto a niveles de asimilación. No se trata de una risa que *luego* se convierte en llanto sino más bien de una risa teñida de lágrimas o un llanto acompañado de sonrisa. La reflexión, entonces, vendría a interrumpir y a dislocar en cierta manera el movimiento espontáneo que organiza ideas e imágenes en una forma armoniosa. Esta «desorganización» no deriva de la excentricidad o antojo momentáneo del dramaturgo sino que se debería precisamente a esa asimilación de opuestos causada por el proceso reflexivo. O sea que las imágenes en lugar de estar ligadas a partir de similitud o yuxtaposición, están presentadas en conflicto: cada imagen o grupo de imágenes evoca o atrae su contrario y esto es la base de toda asociación de incompatibles dentro del grotesco.

Hemos adoptado la terminología propuesta por Pirandello por parecernos, no sólo que se adapta al fenómeno que observamos en el grotesco criollo, sino también porque, en su precisión, logra resumir perfectamente las características de estas dos funciones. En su ensayo, el dramaturgo italiano analiza la forma en que la reflexión ha caracterizado desde siempre las grandes obras humorísticas. Es eso precisamente lo que hace que figuras como el Quijote no sean ni enteramente trágicas ni enteramente cómicas. A diferencia del artista irónico o satírico, el humorista penetra en la raíz de la experiencia, y allí descubre que sus criaturas (como buenas proyecciones de su propia «humanidad») también son

«humanas», es decir, también son cegadas por las pasiones. En este sentido, el artista ya no puede mirar a su creación desde arriba sino que colocándola a su propio nivel, proyecta en ella toda su compasión y su simpatía.

Para Pirandello, la reflexión humorística es aquélla que desarma las construcciones o «formas» ilusorias en la que los personajes se ven a sí mismos y desde las que ven al mundo. Para él, los hombres «viven, actúan y piensan de acuerdo a esta interpretación ficticia aunque sincera de nosotros mismos».[11] Si bien en este aspecto existen evidentes conexiones entre sus planteos y los del grotesco criollo, en cuanto a la percepción de esta duplicidad de niveles en las que el hombre se mueve (lo que cree o quiere ser, y lo que es), hay importantes diferencias a nivel de base. Para Pirandello la realidad carece de «verdad objetiva», es decir, es siempre resultado de una fabricación ilusoria. Sólo *somos* en la forma en que nos ven los demás, y ni siquiera así podemos ser dotados de alguna objetividad ya que *somos* de tantas maneras como individuos nos integran a su experiencia. O sea que la existencia humana, para Pirandello se reduce a una serie de *formas* en las que el hombre es encasillado y en las cuales está preso. En el grotesco criollo, el hombre en su manifestación social también se encuentra, a la manera de los personajes pirandellianos, atrapado dentro de esas formas que el vivir social le impone. Pero si aquí nuestro conocimiento del mundo carece de un valor objetivo no es porque la realidad en sí sea una ilusión sino a causa de la alienación que surge en el hombre al estar apresado dentro de un sistema que coarta sus posibilidades de expresión humanizada. Son las pautas que un sistema social impone las que se revelan ilusorias al pretender validárselas dentro de un medio que las niega. Es decir, aquí se trata no de «ilusiones» espontáneas sino perfectamente reguladas por un sistema que se

[11] *Ibid.*, p. 146. (Nuestra traducción.)

plantea en forma de deberes y necesidades. Cuando los valores éticos de la cultura oficial dejan de responder al hombre, o sea, entran en conflicto con las necesidades de la realidad en la que éste se mueve, lo que antes pudo haber sido posibilidad de proyección humana consistente en la realidad, ahora se convierte en mecanismo de alienación. La ilusión aquí no es «producto de secretas tendencias o imitación espontánea»[12] sino una forma muy concreta de existencia social ligada *directamente* a la realidad objetiva. En lugar de «ilusión» podríamos hablar aquí de «conciencia falsa». Los hombres no sólo actúan sino que justifican y motivan sus acciones de acuerdo a un esquema sociológica y psicológicamente determinado. Marx señala, en referencia a esa «conciencia falsa», cómo, guiados por los intereses de clase (es decir la forma de ubicación dentro del esquema social), los hombres no sólo cometen errores aislados, falsifican y mistifican la realidad, sino también cómo todo el esquema mental y la visión de mundo puede ser falsa e ilusoria. No hay que olvidar que dentro de los grotescos criollos el problema del hombre no es de carácter ontológico y gnoseológico (aunque en algunas obras, como *Relojero* por ejemplo, aparezcan ciertos atisbos de esto), sino más bien se trata del problema del hombre frente al sistema.

Nos hemos extendido en la delineación de estas diferencias porque la adopción de ciertos aspectos ofrecidos por el análisis de Pirandello para facilitar nuestra propia labor crítica, no implica que estemos adoptando también la filosofía y visión de mundo de este autor que, como ya lo señalamos, si bien se acerca en determinados aspectos al trazado del grotesco criollo, también se aleja de él en ciertos puntos claves.

Retornando nuevamente al planteo humorístico en estas obras, esa misma oscilación entre lo cómico y lo patético lo encontramos (esta vez apoyado en otros elementos) en *Nar-*

[12] *Ibid.*, p. 132. (Nuestra traducción.)

cisa Garay. Este personaje ha compartido con los otros ese mismo desprecio por las contradicciones evidentes entre la realidad y los contextos idealizantes a los que todos ellos apelan. Pero si en el caso de Justa y las mellizas hablando de la Abuela nosotros podíamos percibir esa *distancia cómica* y reírnos libremente, era en parte debido a que nada en estos personajes nos revelaba un desgarro, es decir, nada más podíamos intuir por detrás de lo cómico. Como en el caso de Nicola, en Narcisa Garay la perspectiva se complica. Si en aquél podíamos percibir por detrás de la risa un dolor, en *Narcisa Garay* este *sentimiento de lo opuesto* parte del hecho de que, dentro de la perspectiva básicamente deshumanizada de la obra, un personaje como Narcisa revele de pronto una emoción. Una vez que esto ocurre, en todas las otras instancias en que se da la *percepción de lo opuesto,* también surgirá el *sentimiento de lo opuesto.* Cuando Narcisa deja de tener dominio sobre la situación (las mujeres de la casa la rechazan, sus amantes pierden interés en ella), aparece por primera vez la manifestación del sentimiento (aquél «¡Ay Narcisa Garay, destino de mala pata!», p. 47). A partir de entonces, nuestra risa, cuando se dirige a ese personaje, ya no puede ser tan libre. Ya al borde de perder las esperanzas Narcisa llama a sus amantes; primero a Mario Leña:

NARCISA

> Mario, escuche: necesito explicarle, quiero que nos entendamos... no soy culpable. Fue la noche y la bebida. Después de Ocampo, usted. ¡Sólo usted! (p. 48).

Luego a Leandro:

NARCISA

> Usted no puede reprocharme, Leandro, culpa que no he tenido, que me viene de no sé cómo. ¡Suba por favor! ¡Lo espero a usted solito! ¡Después de Ocampo, usted! No soy mujer de dos hombres. (p. 49).

Esta apelación ya no es enteramente cómica. Si por una parte nos reímos a causa de esa *distancia cómica* producida por la repetición que se vuelve artificial, por el total desenfado con que el personaje usa los mismos clichés amorosos para dirigirse tanto a uno como a otro hombre, nos damos cuenta también que esta reacción suya no es enteramente falsa. Ya fue señalada la medida en que este personaje está prisionero en una concepción idealizada de la realidad. Ni la fealdad, ni la miseria ni el desamor pueden ser enfrentados como tales. El escape a todo esto reside en trocarle los colores y las formas y reconstruirlo a la medida de las necesidades de cada uno. Esto ya pudimos percibirlo en el ejemplo de la charla entre Justa y las mellizas. Es esta falsificación la que despierta nuestra risa. Pero una vez que el personaje se ha abierto a nosotros y nos ha revelado hasta qué punto está imposibilitado de replantear su realidad de otra manera («Soy así, como Dios me hizo», p. 47), la situación, de cómica, pasa a humorística. Al abrirse a nosotros, o al manifestar un desgarro los personajes apelan a nuestros sentimientos. Por eso cuando vemos a Narcisa en la escena del suicidio, creando esa *distancia cómica* de la misma manera en que se vino creando hasta ahora, por encima de la *percepción del opuesto* manifestado en la risa, aparece el *sentimiento del opuesto* por el que penetramos en el fondo patético de esta situación aparentemente cómica.

NARCISA

> Me pasaré la soga por el cuello, saltaré, se cortará... En ese momento entrará un hombre... ¡Sí! voy a caer en sus brazos. Él me dirá: ¡del cielo! Entonces yo le contesto: Subamos juntos. (p. 49).

El romanticismo entre chabacano e ingenuo que responde a esa concepción idealizada del mundo provoca la risa. El hecho de encontrar a un personaje que, al borde de la muerte

se detenga a especular con fantasías propias de las cine-novelas es totalmente incongruente. La muerte no está planteada como realidad sino como fantasía. No hay ninguna relación entre ésta, como hecho real, y las formas idealizadas en que es vivida por el personaje. Que alguien a punto de pasarse una soga por el cuello se explaye de esa manera no puede menos que hacernos reír. Pero si hasta aquí llega lo cómico, junto con él no podemos evitar el sentimiento de piedad ante ese auto-engaño, ante esa salida desesperada.

> ¿Verdad? ¿Mentira?... ¿Qué más puedo hacer?... ¿Lo sé acaso? (p. 49).

Más allá de las convenciones el hombre no tiene asidero. Sin ellas se pierde. El hombre prisionero y ahogado por lo social, sólo puede escapar en la soledad, en la locura o en la muerte. En este sentido, Narcisa es un fracaso mayor aún que los otros. Ella se suicida no como escape ni como primero y último acto de su dimensión humana, sino como una forma más del juego. El gusto agridulce que ese suicidio nos deja, es intensificado por la nueva mitificación que el personaje sufre en manos de los demás.

PERICO

¡Muerta Narcisa Garay!

JUSTA

¡Qué mujer!

DON ARENA

De las de antes, de las que no quedan.

JUSTA

¡La última!

MARÍA ROSA

¡El viento le juega entre las piernas!

ROSA MARÍA

¡Curioso, sin respeto!

ANTONIETA

¡La flor de Constitución!

JUSTA

¡La mejor de la casa!

MARÍA ROSA

¡Ocampo ya la tiene para siempre!

ROSA MARÍA

¡En su amor reposa! (p. 51).

Ella, luego del repudio, es nuevamente heroína para los otros; o sea que su acto no sirve como afirmación de lo humano profundo sino como gesto que responde a las medidas del juego social. Si los otros pueden idealizarla de nuevo, su acción se convierte, como todo lo humano, en consistente con la ética social propuesta por la obra. Consistente con el comportamiento que la convención social exige. No podemos hablar, sin embargo, de una caída en lo trágico. Para hablar de tragedia en esta caída o en la de Stéfano o Miguel, tendría que existir en ellas un «ennoblecimiento» del personaje. Si bien en el caso de estos últimos hay una «elevación» por encima de las circunstancias a causa del rechazo de todo orden, nunca existe otra dimensión que, en su tragicidad, los separa de esa realidad. Para ello se necesitaría que los personajes cobraran *conciencia* de su situación y que esa realidad que representa uno de los imperativos que se transgrede o que se rechaza llevara en sí el potencial de lo trágico; o sea, que tuviera la suficiente solidez y consistencia moral como para

poder constituirse en polo trágico de tensión. Si se dotara a la realidad social de esto (tal cual está presentada en las obras), se le estaría erigiendo una estatura contra la cual todo el efecto cómico y la risa han ido dirigidos.

A través de lo cómico, los personajes se escurren al código, lo degradan y le quitan solvencia, eso es verdad, pero en ese rechazo el personaje simplemente se «deja caer», se «escurre» sin ser consciente de su situación (el ser consciente podría propiciar una salida salvadora). No ganan experiencia ni sucumben con mayor sabiduría y comprensión, elementos necesarios en la configuración de la tragedia.[13] En ese sentido más que de personajes trágicos podríamos hablar aquí de personajes melodramáticos. Ellos no fracasan porque atraen el fracaso sobre sí en forma consciente, a través de sus acciones, sino que fracasan como víctimas de un orden externo. En ese sentido no ganan una comprensión mayor y más profunda de sí mismos y de su destino, y el caso de Narcisa Garay es una buena ilustración en ese sentido.

Lo que hemos señalado en este breve análisis sobre la función del humorismo en el grotesco criollo no se limita por supuesto a los ejemplos aquí citados. Hemos escogido simplemente los que más y mejor se prestaban para ilustrar nuestra idea. En todos ellos la risa cumple una función de degradación de todo aquello que se impone como lo serio. A partir de ella el hombre se escurre y se opone al sistema, y ésta es una forma de liberación y de dominio sobre todo aquello bajo lo cual es él quien está dominado. Pero si a esa realidad social se la degrada por medio de la risa, la perspectiva cómica no basta para penetrar en la «humanidad» de los héroes grotescos. Si ellos son seres quienes, por detrás

[13] Robert B. Heilman: «Tragedy and Melodrama: Speculations in Genetic Form», *Perspectives on Drama*, James Calderwood and Harold Toliver, ed., New York, Oxford University Press, 1968, pp. 148-62.

de la máscara impuesta, ocultan y niegan sus impulsos más sinceros y más íntimos, otra dimensión, fuera de la risa, se hace necesaria para penetrar en ellos y comprender su drama. Esta dimensión es la humorística; aquella «sonrisa en que se contiene aún... un dolor».[14]

[14] Wolfgang Kayser: *Lo grotesco; Su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1964, p. 62.

CONCLUSION

En la manera en que el grotesco criollo engarza con la tradición artística universal del grotesco, aparece elaborado como una forma dotada de características propias. Carece de los contenidos aterrorizantes o nocturnales que aparecen en algunas manifestaciones pictóricas o literarias (las *Vigilias* de Bonaventura, las pinturas de Jerónimo Bosco o los cuentos de Hoffmann), donde lo grotesco se traduce en la irrupción de lo demoníaco o de lo monstruoso (formas animales, vegetales o fantasmales).[1] Pero se asimila a ella en cuanto a que lo grotesco también presupone desintegración, pérdida del orden y distanciamiento. En el ejemplo citado por Curtius,[2] ese distanciamiento no parte de la existencia de formas extrañas a nosotros. Lo que desordena nuestra percepción del mundo son elementos perfectamente reconocibles (cabezas, tallos, estatuillas). Lo que nos los torna extraños es la forma en que rompiendo toda barrera ordenadora natural (es decir,

[1] Wolfgang Kayser: «Ensayo para una definición de la esencia del grotesco», *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1964, pp. 218-29.

[2] Capítulo I, nota 7.

lo vegetal, lo humano, lo animal y los objetos, cada uno dentro de sus esferas específicas), estos elementos se encuentran integrados y mezclados en forma *anti-natural*. O sea, lo que produce inquietud o temor es el tener que asimilar como un todo algo que se apoya en la mezcla de incompatibles.

Elementos incompatibles con lo humano son aquéllos que reducen al hombre y lo fijan en formas estáticas. Si la máscara ha sido, desde siempre, un medio de *congelar* la expresión, también ha servido para *disfrazar* una cosa con otra. El hombre se *disfraza* de animal; se *disfraza* de monstruo; es decir, oculta lo que *es* bajo lo que se *pretende ser*. A la máscara, entonces, se le adjudican dos propiedades: lo estático y lo falso.

Ahora bien, mientras el hombre ha sido capaz de ponerse y sacarse la máscara a voluntad, el efecto inquietante que ésta pueda tener queda debilitado por el reconocimiento de que, en definitiva, es el hombre quien la domina. En un carnaval, las máscaras pueden tener un valor simbólico; es decir, ser inquietantes por los poderes que representan pero no por estructurar una irrupción de esos poderes en la vida del hombre (sólo una irrupción simbólica en este caso). Pero dentro de ese mismo contexto, lo que para una persona madura puede representar una *separación* perfectamente delineada entre ese poder simbólico y la circunstancia en que se valida (un acontecimiento festivo, *dirigido* y *organizado* por el hombre), para un niño, sin embargo, puede representar un encuentro con lo grotesco. En la medida en que para él es imposible distinguir entre los límites de la máscara y los límites del hombre, el mundo se presenta distanciado en una forma tal que ya no encuentra bases para organizarse dentro de él. Toda su seguridad se convierte en apariencia. Es decir, las cosas que le eran conocidas y familiares aparecen ahora como extrañas y siniestras. Allí reside el sentimiento de lo grotesco.

En las obras estudiadas hemos podido observar la medida en que el juego de máscara-rostro también produce una asimilación de elementos incompatibles que nunca llega a hacer posible un ordenamiento coherente de los mismos. La máscara y el rostro constituyen dos estratos diferentes. El primero estructura aquel nivel en donde el hombre está visto como una marioneta en manos de una fuerza superior a él, que lo dirige, mueve sus hilos, determina sus actos, sus palabras y su forma de pensar. Es decir, es el nivel que define al hombre desde afuera. El segundo es aquél que parte de lo interno, de aquellas zonas donde lo externo no permea, que no responde a las órdenes ni a las direcciones impuestas por los hilos. Ahora bien, si al enfrentarnos a estas obras pudiéramos acomodar nuestra mira a uno de estos estratos exclusivamente, estaríamos percibiendo un universo organizado de acuerdo a sus propias leyes. Pero si en lugar de eso nos encontramos con que ambos contextos se funden, se asimilan al punto de condicionarse mutuamente, ya no sabemos cómo organizarnos frente a esta nueva realidad. Y allí reside precisamente ese distanciamiento del que habla Kayser. De la misma manera en que los propios personajes se ven imposibilitados de organizar sus vivencias, así lo estamos nosotros, los espectadores. Aquello que se impone a los personajes, lo que es vivido como El Poder que determina y traza la vida de los hombres es también un ente inaprehensible, inexplicable e impersonal. Como tal, la posibilidad de lucha y de victoria nunca está planteada dentro del grotesco criollo.

¿En qué consiste ese Poder dentro de estas obras? No se trata aquí de fuerzas abismales, extra-humanas en el sentido cósmico en que se las vive y se las teme en algunas de las manifestaciones grotescas que hemos señalado. Pero sí se trata de fuerzas extra-humanas y amenazantes en otro sentido: referido a lo social. Se podría hablar aquí de los hombres *poseídos* por lo desconocido, pero no en un sentido diabólico o fantasmal. Esto nos lleva a abordar un problema cuya

aclaración es importante para terminar de comprender el alcance de este teatro.

Ya hemos señalado, cuando hablamos del *fracaso* como temática central (el primer paso de nuestro análisis), la medida en que la máscara, o sea, uno de los polos de tensión, está estructurada aquí en base a lo social (por oposición a lo individual interno). Son las líneas de conducta, de expresión y de pensamiento impuestas desde afuera lo que se superpone a todo impulso o sentimiento íntimo y termina por ahogarlo casi por completo. Hemos analizado asimismo la medida en que esa máscara, si bien estaba orientada hacia afuera, hacia los otros, también lo estaba hacia adentro, es decir, proveía al hombre de una imagen de sí mismo. La máscara, entonces, en estas obras define la ideología oficial de una sociedad (sus mitos, sus instituciones, sus leyes y sus ideales). Frente a ella, sin embargo, aparece lo humano profundo como rostro, como manifestación de toda vivencia que parte desde la interioridad del hombre hacia afuera y que escapa a ese «congelamiento» y a esa «desfiguración» implicada en la máscara. Esa ambigüedad, esa no-correspondencia que sólo encuentra una salida en una pérdida definitiva del hombre, es lo que estructura la base de este teatro. En las formas impuestas al hombre, reconocemos las formas que estructuran el orden oficial de la época en que fueron concebidas estas obras; los ideales que alentaron al Proyecto Liberal, aquellos perpetuados por la propaganda del sistema y que no tardaron en chocar frontalmente con la realidad socio-económica sobre la que pretendían imponerse. Un orden burgués que se valida en los sectores económicamente miserables, sólo puede hacerlo como «conciencia prestada», como ideología impuesta. Puede ser *asumido* pero nunca *vivido* como tal. Si se puede integrar a lo social, no se puede integrar a lo individual. Es decir, esa ideología impuesta trae consigo una falsa visión del mundo, que al chocar contra las condiciones en que estos personajes se mueven y al no

ser capaz de responder a sus necesidades humanas de proyección en el mundo, se revela como el absurdo de una situación social. Esos son los *contenidos* presentes en este teatro.

El nivel expresivo (el segundo de nuestros enfoques) nos reveló la medida en que la máscara estaba estructurada a partir de un lenguaje que respondía al orden, lenguaje entendido en cuanto a retórica que refleja en sí misma todos los valores del sistema imperante. Si como retórica el lenguaje configuraba el contexto organizado y colectivamente reconocido, la oposición del individuo a esa coherencia debía darse necesariamente en un rechazo a la *logicidad* y orden de ese contexto. El lenguaje «rostro» por lo tanto es una ruptura. Aparece como una fisura, en su incoherencia, en su rechazo a la sintaxis y al sentido lógico, dentro de la estructura del lenguaje «máscara».

Si es esta máscara la que en las obras define y perpetúa ese orden impuesto, los elementos cómicos también están dirigidos en su contra. La risa está usada en estas obras como elemento de rechazo de todo aquello que lo social exige en serio y solemne. Una risa que, a pesar de cumplir una función de degradación de los mitos más persistentes, no es totalmente libre. Por detrás de la comicidad nunca deja de estar presente la conciencia de cuán absurda y dolorosa es la condición en que estos personajes están presos, cuán ciega es su lucha y cuán lejos están de una victoria.

Si la ideología de una sociedad se estructura como la forma en que lo humano puede ser canalizado y expresado socialmente, al darse una situación donde la canalización es falsa, donde en lugar de estar estructurado el orden social de manera que permita la expresión y la realización de los impulsos vitales, el hombre se encuentra perdido. Es decir, el lenguaje que conoce ya no lo identifica y los mitos con que se identifica ya no responden a sus vivencias. Su condición en el mundo, por lo tanto, es grotesca. La expresión

dramática grotesca entonces responde a una situación social grotesca.

En estas obras encontramos, entonces, una estrecha asimilación de forma y contenidos. No hay aquí una independencia de una frente a los otros, sino un condicionamiento recíproco. El contenido, que en proceso creador aparece primero es la idea no *elaborada,* por lo tanto es *nada* desde el punto de vista estético. Cuando enseguida este contenido toma forma, adquiere la calidad de manifestación estética. De tal manera no puede concebirse aquí un contenido o una forma separados e independientes. Esta última no es un simple continente de un hipotético contenido pre-establecido. Es el resultado del proceso de elaboración artística, una unidad dialéctica, unidad en la cual y sólo mediante ella, llegan ambos términos a alcanzar todo su valor.

¿Hubiera sido posible la captación de ese desgarro con el que el hombre se enfrenta al mundo, la revelación de la alienación del hombre dentro de un sistema establecido en una configuración dramática diferente? Tenemos, por ejemplo, las obras de Florencio Sánchez, quien también dirige sus armas en contra del orden social imperante, lo acusa y revela su falsedad e inoperancia. Sus obras, sin embargo, son obras de tesis, donde cada personaje está claramente delineado dentro de la situación dramática. La lucha, en este caso, está clara y lógicamente articulada. Se sabe, por lo tanto, dónde reside el error, y en el final encontramos siempre un desenlace aleccionador. Si se reconocen las fallas, implícito en ese reconocimiento existe una salida. El autor fuerza a sus personajes, de esta manera, a *tomar una posición.* O sea que a partir de su propia concepción dramática, Sánchez está trabajando con los mismos elementos que los dramaturgos del grotesco. Sin embargo, qué grande es la diferencia que existe entre uno y otros. La realidad de la época nunca estuvo definida en términos tan claros. Quizá sí para Sánchez o para aquéllos (incluso el mismo Discépolo) cuyos lineamientos po-

líticos le permitían concebir salidas y evaluar posibilidades. En ese sentido, la tesis de los dramas de Sánchez es la de Discépolo en *La Fragua* (1912) o *Entre el hierro* (1910).

El punto de vista de los grotescos criollos es el de sus propios personajes, es decir, de todas las Narcisas, los Stéfanos o los Migueles que se ubican a medias entre sus aspiraciones y su realidad. Verdaderos desclasados, oscilando entre los ideales de una clase y las condiciones de otra, para quienes no existe la posibilidad de superar las contradicciones por medio de una lógica o de una articulación política coherente. Allí no se *propone* sino que se *expone;* no se *muestra* sino que se *es*.

A los espectadores no se nos brinda una tesis y una antítesis claramente estructuradas de manera que la síntesis final sea, en su inevitabilidad, incapaz de ser rechazada ni cuestionada. Es decir, no se nos pretende ganar con argumentos lógicos. En este teatro se nos asimila al caos. El artista *impone* la realidad al espectador *por* la imagen artística y no mediante argumentos teóricos exteriores a ella. Es decir, no se validan aquí estas obras por su argumento lógico sino por el grado de vitalidad creadora que permite imponer su realidad.

Este teatro aparece como la síntesis literaria desde el sustrato más profundo de un grupo social. El malestar de una época se traduce en forma artística. En este sentido el grotesco criollo aparece como «transgresión literaria» al cuerpo social institucionalizado por las clases medias en el poder. Si en los dramas de Sánchez se trataba de una *toma de conciencia* frente a la realidad, el grotesco criollo aparece como la explicitación de un estado de «inconciencia colectiva» a través de la conciencia de un autor individual. Ninguna manifestación artística de esa época logró resumir mejor la condición de todo un sector social, y expresar de esa manera la realidad que define al hombre no sólo dentro de un momento histórico particular sino también en cualquier instancia en

que lo humano aparece sujeto a fuerzas que lo reducen y lo anulan.

Ya señalamos cómo el núcleo de la creación de los grotescos criollos se centra alrededor de 1930, con la excepción de *Narcisa Garay, mujer para llorar* que data de 1950 y la versión corregida de *Cremona* (1932), también de 1950. Cabría preguntarse ahora cuáles son las huellas que este teatro ha dejado dentro del ambiente escénico argentino. En los últimos años (especialmente a partir de la segunda mitad de la década del 60) hemos podido observar una renovación del interés en este teatro, concretizada en la constante reposición de obras de Discépolo, de Defilippis Novoa como también de los autores sainteriles.[3] Este interés no se ha limitado, sin embargo, a la reposición de las antiguas obras. Acompañando este fenómeno aparece a su vez, en la actividad autoral, un replanteamiento de la temática de los sainetes y grotescos, enriquecida ahora por la experimentación con técnicas y elementos provenientes de las tendencias vanguardistas, el teatro de Brecht y las obras del absurdo.

Como lo señala José Monleón: «cuando un nuevo autor argentino mira a su alrededor, y mira hacia atrás, entre los fastos de tanta gira ilustre de compañías europeas, es forzoso que vea en el sainete y los narradores populares de finales y principios de siglo las bases de la dramaturgia nacional».[4] Esta «vuelta a los orígenes», favorecida por toda la experiencia

[3] El teatro de estos autores es representado, o bien por los elencos independientes, o en el Teatro Nacional, que sigue siendo hoy el escenario principal de todas estas obras, y alrededor del cual se agrupan los nuevos dramaturgos que siguen la línea del teatro sainetero o del grotesco criollo.

[4] Prólogo a Osvaldo Dragún, *¡Un maldito domingo!, Y nos dijeron que éramos inmortales, Milagro en el mercado viejo,* Madrid, Taurus, 1968, p. 34.

que ha pesado sobre el teatro desde esa época hasta hoy, ha resultado en un fenómeno que podría ser calificado de *movimiento* dentro de la dramaturgia actual. Con renovados bríos, diversos autores han retomado los hilos del teatro de principio de siglo apropiándose a veces de sus tipos, a veces de su lenguaje y también, en lo que respecta al grotesco criollo, de su problemática particular. El choque entre la realidad y la visión distorsionada de la misma como producto de una ideología prestada, el problema del hombre sujeto a un poder que determina sus acciones y sobre el cual no existe posibilidad de control forman parte de los planteos de varios dramaturgos quienes apoyan sus obras sobre elementos heredados directamente de las formas sainteriles y de los grotescos. *Heroica de Buenos Aires* (1966) de Osvaldo Dragún (nacido en 1929) es un buen ejemplo de eso. Se estructura en esta obra la contradicción de personajes tales como la Madre quien, sumida dentro de la realidad mísera de una clase, adopta la ideología de otra. «Estos individuos son... víctimas de esas circunstancias históricas que los forman, que los deforman, que los transforman»,[5] comenta el autor, acerca de la obra. Por un lado está siempre la expresión retoricista, producto de la adhesión a una moral prestada y por otro la vertiente individual que cuando aflora lo hace en forma descontrolada sin lograr integrarse a la realidad tal cual está planteada dramáticamente. Dragún reconoce su adhesión al teatro popular.» Se me ha acusado de utilizar en mis obras elementos del sainete. Me declaro culpable. Porque lo he hecho a sabiendas. En la Argentina el sainete fue un teatro de incomunicación en una época en que cien colectividades de inmigrantes no podían comunicarse ni siquiera por el idioma.»[6] En este sentido, la trascendencia social que este teatro tiene (al que por supuesto se adhiere el grotesco que en nuestra

[5] *Ibid.*, p. 36.
[6] *Ibid.*, p. 11.

opinión responde más aún que el sainete a las observaciones de Dragún), viene a engarzar con la línea «comprometida» de este autor. Fuera de *Heroica de Buenos Aires,* obras tales como *Amoretta* (1964) y *Milagro en el mercado viejo* (1962) resultan también de una transfiguración de elementos tomados de las formas saineteriles y grotescas.

Enrique Wernicke nacido en (1915) es otro autor fuertemente atraído por esta tradición teatral. Sus volúmenes de teatro: *Sainetes contemporáneos* (1965) y *Otros sainetes contemporáneos* (1967), son testigos de esta admiración. Apoyándose en la vertiente del teatro breve, Wernicke crea verdaderos «trozos costumbristas» en los cuales la conducta humana está vista desde una perspectiva jocosa. Este autor parte de los elementos localistas pero sus pequeñas obras son verdaderos comentarios de la condición humana universal. Las piezas contenidas en los dos volúmenes varían en su contextura y estilo dramático pero siempre se mantienen dentro de los cánones técnicos del género chico. Dice el autor: «Para satisfacer distintos gustos y para que no se me impute una determinada y falsa predilección, he escrito sainetes de diversos géneros: dramáticos, grotescos, sentimentales, etc.»[7]

Oscar Viale (nacido en 1934) busca en sus obras la expresión satírica de la realidad argentina. Combinando elementos fársicos con el humor negro, *La ñata contra el vidrio* presenta en una serie de cuadros una visión grotescamente deformada de los tipos, los representantes de las diferentes clases sociales del país. Para Viale su teatro constituye una «búsqueda de un nuevo grotesco que nos exprese como somos, con virtudes y frustraciones».[8]

Dentro de la adaptación de elementos del teatro popular a obras más extensas no podemos pasar por alto a una en

[7] Prólogo a Enrique Wernicke, *Sainetes contemporáneos,* Buenos Aires, Editorial Talía, 1965, p. 5.

[8] Virginia Ramos Foster: «The Buenos Aires Theatre, 1966-1967», *Latin American Theatre Review,* 1/2, 1968, p. 59.

particular, que alcanzó un éxito resonante no sólo en Argentina sino también en España y Estados Unidos: nos referimos a *La fiaca* de Ricardo Talesnik (nacido en 1938). Esta obra de protesta social trata de las frustraciones de un mediocre oficinista que un día decide romper con la rutina y con todo el orden que ha dominado su vida hasta entonces. Una forma de protesta tan absurda como ineficaz y que sólo puede terminar en una reintegración, aún más penosa que antes, a las mismas formas alienantes. Apoyada en un trazado realista, *La fiaca* intenta dar, a través de la situación absurda, una visión crítica de la reificación del hombre dentro de un sistema mecanizado e impersonal.

No podríamos terminar esta reseña sin detenernos por un momento en la obra de uno de los autores que hemos estudiado en este trabajo, Juan Carlos Ghiano. Fuera de su temprana *Narcisa Garay, mujer para llorar,* a la que denominó «tragicomedia» «sin decidirme por el nombre genérico de "grotesco criollo" que en la actualidad reclamaría sin vacilaciones»,[9] Ghiano nunca abandonó del todo la línea que la admiración por Discépolo y los autores del grotesco criollo dio a su trabajo. Dos volúmenes de teatro, *Ceremonias de la soledad* (1968) y *Actos del miedo* (1971), revelan un ahondamiento de rasgos tragicómicos, estructurados dentro de la tradición del grotesco.

Como se advierte, el grotesco criollo no cayó en un vacío. Creemos que esta revitalización se debe no solamente a que, en cuanto a sus personajes, lenguaje y ambiente, éste fue, junto con el sainete y el teatro gauchesco, uno de los primeros intentos de hacer de la realidad nacional un objeto de creación artística. Si una de las corrientes principales del teatro actual es aquélla que apunta hacia una visión crítica y comprometida con lo social, el grotesco, sin duda (mucho más

[9] Comentario hecho en una carta dirigida a la autora de este estudio.

que las otras dos manifestaciones arriba citadas), se convierte en uno de sus modelos más tempranos. Las formas de esa revitalización varían de acuerdo a los autores, pero el hecho mismo de prestarse a ser adaptado de diversas maneras, apunta no sólo a la diversificación creadora dentro del actual teatro argentino sino también a la riqueza y variedad de matices que el grotesco criollo ofrece como fuente de inspiración.

BIBLIOGRAFIA DE OBRAS CONSULTADAS

ALBORG, J. L.: *Historia de la literatura española,* 2 vols. Madrid, Gredos, 1966.

ALTHUSSER, LOUIS: *Notes on a Materialistic Theater.* Urbana, The Depot Press, 1969.

———: *For Marx,* trad. Ben Brewster, New York, Random House, 1972.

ARROM, JOSÉ J.: *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas,* Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1963.

———: *El teatro en Hispanoamérica en la época colonial,* La Habana, Anuario Bibliográfico Cubano, 1956.

ARVON HENRY: *Marxist Esthetics,* trad. Helen Lane, Ithaca, Cornell University Press, 1973.

BAKHTIN, MIKHAIL: *Rabelais and his World,* trad. Helene Iswolsky, Cambridge, Mass., The M.I.T. Press, 1965.

BENTLEY, ERIC: *The Playwright as Thinker. A Study of Drama in Modern Times,* 1a. ed., New York, Meridian Books, 1946.

———: *In Search of a Theater,* 1a. ed., New York, Knopf, 1953.

———: *The Life of the Drama,* 1a. ed., New York, Atheneum, 1964,

———: *The Theater of Commitment and Other Essays on Drama in Our Society*, 1a. ed., New York, Atheneum, 1967.

Berenguer Carisomo, Arturo: *Las ideas estéticas en el teatro argentino*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1947.

Bishop, Thomas: *Pirandello and the French Theater*, New York, New York University Press, 1966.

Büdel, Oscar: *Pirandello*, 1a. ed., London, Bowes and Bowes, 1966.

Cárdenas de Monner Sans, María I: «Apuntes sobre nuestro sainete y la evolución político-social argentina», *Universidad*, 49, julio-setiembre 1961, pp. 73-90.

Cardona, Rodolfo y Zahareas, Anthony: *Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, Editorial Castalia, 1970.

Carella, Tulio: *El sainete criollo* (Antología), Buenos Aires, Librería Hachette, 1957.

———: *El sainete*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

Casadevall, Domingo F.: *El tema de la mala vida en el teatro nacional*, Buenos Aires, Editorial Kraft, 1957.

———: *El teatro nacional: Sinópsis y perspectivas*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, 1961.

———: *La evolución de la Argentina vista por el teatro nacional*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Subsecretaría de Cultura, 1965.

Castagnino, Raúl: *Esquema de la literatura dramática argentina*, Buenos Aires, Instituto de Historia del Teatro Americano, 1950

———: *Sociología del teatro argentino*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1963.

———: «Ajustes preliminares para una reevaluación del género chico criollo», Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, *Memorias del 12º Congreso*, México, 1965, p. 4.

———: *Literatura dramática argentina*, 1a. ed., Buenos Aires, Editorial Pleamar, 1968.

CLAYBOROUGH, ARTHUR: *The Grotesque in English Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1965.

COVARRUBIAS Y OROZCO, SEBASTIÁN: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Luis Sánchez, Impresor del Rey N. S., 1911, según impresión de 1611.

DABINI, ATTILIO: *El teatro italiano del siglo XX*. Buenos Aires, Editorial Losange, 1952.

———: «Apuntes sobre el teatro italiano: el "grotesco"», *La Nación*, 1957.

———: *Notas sobre la «Commedia dell'arte»*, Bahía Blanca, Pezzini Hnos., 1957.

D'AMICO, SILVIO: *Il teatro dei fantocci*, Firenze, Vallecchio, 1920.

———: *Storia del teatro dramatico*, 5a. ed., 4 vols., Milano, Garzanti, 1968.

DAUSTER, FRANK: «*New Values in Latin American Theater*», *Theater Arts*, 43, 1959, pp. 57-59/72-73.

———: *Historia del teatro hispanoamericano*, 1a. ed., México, Ediciones de Andrea, 1966.

DE LA GUARDIA, ALFREDO: *El teatro contemporáneo*, Buenos Aires, Editorial Kier, 1947.

DELEITO Y PIÑUELA, JOSÉ: *Origen y apogeo del género chico*, Madrid, Revista de Occidente, 1949.

DEL SAZ, AGUSTÍN: *Teatro hispanoamericano*, Barcelona, Editorial Vergara, 1964.

———: *Teatro social hispanoamericano*, Barcelona, Editorial Labor, 1967.

DISCÉPOLO, ARMANDO: *Tres grotescos*, Buenos Aires, Editorial Losange, 1958.

———: *Mateo, Relojero, Babilonia*, Buenos Aires, EUdeBA, 1965.

———: *Obras escogidas*, 3 vols., Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1969.

———: *Giácomo, Babilonia, Cremona*, Buenos Aires, Editorial Talía, 1970.

DISCÉPOLO, ARMANDO, DEFILIPPIS NOVOA, FRANCISCO, NOVIÓN, ALBERTO: «Stéfano», «He visto a Dios», «Don Chicho», *Breve historia del teatro argentino*, Buenos Aires, EUdeBA, 1965.

DRAGÚN, OSVALDO: *¡Un maldito domingo!, Y nos dijeron que éramos inmortales, Milagro en el mercado viejo*, Madrid, Ediciones Taurus, 1968.

DURÁN CERDA, JULIO: «Civilización y barbarie en el desarrollo del teatro nacional rioplatense», *Revista Iberoamericana*, 29, 1963, pp. 89-124.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, LEANDRO: «Reseña histórica sobre el teatro español», *Orígenes del teatro español*, Madrid, E.P.E.S.A., 1956.

FERRANTE, LUIGI: *Teatro italiano grottesco*, Rocca San Casciano, Arti Grafiche Federigo Capelli, 1964.

FILLOL, TOMÁS R.: *Social Factors in Economic Development, The Argentine Case*, Cambridge, The M.I.T. Press, 1966.

FOPPA, TITO LIVIO: *Diccionario teatral del Río de la Plata*, Buenos Aires, Argentores, 1961.

FOSTER, VIRGINIA RAMOS: «The Buenos Aires Theatre, 1966-1967», *Latin American Theatre Review*, 1/2, Spring, 1968, p. 59.

GALASSO, NORBERTO: *Discépolo y su época*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1967.

GALLO, BLAS R.: *Historia del sainete nacional*, Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1958.

GARAUDY, ROGER: «Materialismo filosófico y realismo artístico», *Revista Aurora*, 5, 1965, pp. 104-106.

GARCÍA VELLOSO, ENRIQUE: *Memorias de un hombre de teatro*, 1a. ed., Buenos Aires, Editorial Kraft, 1942.

GERMANI, GINO: *Política y sociedad en una etapa de transición; de la sociedad tradicional a la sociedad de masas*, 4a. ed., Buenos Aires, Editorial Paidós, 1971.

GHIANO, JUAN CARLOS: *Narcisa Garay, mujer para llorar, 1a Marcha*, Buenos Aires, Editorial Talía, 1962.

———: Prólogo a Discépolo A., *Tres grotescos*, Buenos Aires, Editorial Losange, 1958.

GIUFFRA, EDUARDO: *Hipólito Yrigoyen en la historia de las instituciones argentinas*, Buenos Aires, Ediciones de la Fundación, 1969.

GIUSTI, ROBERTO F.: «Florencio Sánchez y el teatro rioplatense», *Revista Interamericana de Bibliografía*, 12, 1962, pp. 73-88.

GODIO, JULIO: *La semana trágica de enero de 1919*, 1a. ed., Buenos Aires, Granica Editor, 1972.

GOLDMANN, LUCIEN: «Matérialisme dialectique et histoire de la littérature», *Recherches Dialectiques*, París, Editorial Gallimard, 1969.

GOLWARZ, SERGIO: *La máscara de la risa*, México, Editorial Costa-Amic, 1963.

GREIG, J. V.: *The Psychology of Laughter and Comedy*, 2a. ed., London, George Allen and Unwin, 1923.

HAUSER, ARNOLD: *The Social History of Art*, trad. Stanley Godman, 4 vols., New York, Vintage Books, 1969.

HEGEL, FRIEDRICH: *Aesthetics*, trad. T. M. Knox, 2 vols., Oxford, Clarendon Press, 1975.

HEILMAN, ROBERT B.: «Tragedy and Melodrama: Speculations in Generic Form», *Perspectives on Drama*, ed. James Calderwood and Harold Toliver, New York, Oxford University Press, 1968, pp. 148-162

JAKOBSON, ROMAN: «Linguistics and Poetics», *Style in Language*, ed Thomas Sebeok, Cambridge, The M.I.T. Press, 1904.

JONES, WILLIS K.: *Breve historia del teatro latinoamericano*, 1a. ed., México, Ediciones de Andrea, 1956.

KAYSER, WOLFGANG: *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, trad. Ilse M. de Brugger, Buenos Aires, Editorial Nova, 1964

KOSÍK, KAREL: *Dialéctica de lo concreto*, México, Editorial Grijalbo, 1967.

LEACOCK, STEPHEN: *Humour, its Theory and Technique*, London, John Lane the Bodley Head, 1935.

LIVIO, GIGI: *Teatro grottesco del Novecento* (Antología), Milano, U. Mursia & Co., 1965.

LUKÁCS, GEORG: *Realism in our Time*, trad. John and Necke Mander, New York, Harper & Row, 1964.

MALDONADO, CARLOS: *El arte moderno y la teoría marxista del arte*, Santiago, Ediciones de la Universidad Técnica del Estado, 1971.

MARCIANO, ZURITA: *Historia del género chico*, Madrid, Prensa Popular, 1920.

MARX, KARL: *Economic and Philosophic Manuscripts of 1944*, trad. Martin Milligan, Moscow, Foreign Languages Pub. House, 1959.

MATTHAEI, RENATE: *Luigi Pirandello*, trad. Simon e Erika Jung, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1973.

MÉSZÁROS, ISTVÁN: *Marx's Theory of Alienation*, New York, Harper & Row, 1972.

MONLEÓN, JOSÉ: *El teatro social en España*, Madrid, Taurus, 1962.

MONNER SANS, JOSÉ M.: *Panorama del nuevo teatro*, La Plata, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de la Plata, 1939.

———: *Pirandello y su teatro*, 2a. ed., Buenos Aires, Editorial Losada, 1959.

———: *Introducción al teatro del siglo* XX, 3a. ed., Buenos Aires, Editorial Columba, 1963.

ORDAZ, LUIS: *El teatro en el Río de la Plata: desde sus orígenes hasta nuestros días*, 2a. ed., Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1957.

———: *Siete sainetes porteños*, Buenos Aires, Editorial Losange, 1958.

———: Prólogo a «El grotesco criollo», *Breve historia del teatro argentino*, Buenos Aires, EUdeBA, 1963. IV, 5-24.

———: *El teatro argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: *La deshumanización del arte*, Santiago, Editorial Cultura, 1937.

PACILLA, ANGELA BLANCO AMORES DE: «El grotesco en la Argentina», *Universidad*, 49, julio-setiembre, 1961, pp. 161-175.

———: *Nuevos temas en el teatro argentino. La influencia europea*, Buenos Aires, Editorial Huemul, 1965.

PÉREZ DE AYALA, RAMÓN: *Las máscaras*, II, Madrid, Editorial Saturnino Calleja, 1919.

PIDDINGTON, RALPH: *The Psychology of Laughter*. 2a ed., New York, Gamut Press, 1963.

PIRANDELLO, LUIGI: *Opere di Luigi Pirandello*, 6 vols., Verona, Arnoldo Mondadori Editore, 1960.

PUIGGRÓS, RODOLFO: «El irigoyenismo», *Historia crítica de los partidos políticos argentinos*, II, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1965.

———: «La democracia fraudulenta», *Historia crítica de los partidos políticos argentinos*, IV, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1965.

QUINTO, JOSÉ MARÍA DE: *El teatro y la sociología*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1969.

ROJAS, RICARDO: «Los modernos», *La literatura argentina*, 2a. ed., VIII, Buenos Aires, Editorial La Facultad, 1925.

ROJO, GRINOR: *Orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.

ROMERO, JOSÉ L.: *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*, 1a ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

SÁNCHEZ VÁSQUEZ, ADOLFO: *Estética y marxismo*, 2 vols., México, Ediciones Era, 1970.

———: *Art and Society. Essays in Marxist Aesthetics*, trad. Maro Riofrancos, New York, Monthly Review Press, 1973.

SOLOMON, MAYNARD, ed.: *Marxism and Art. Essays Classic and Contemporary*, New York, Random House, 1974.

SOLÓRZANO, CARLOS: *Teatro latinoamericano en el siglo XX*, 1a. ed. Ciudad de México, Editorial Pomarca, 1964.

STARKIE, WALTER: *Luigi Pirandello*, 3a. ed., Berkeley, University of California Press, 1965.

TALESNIK, RICARDO: *La Fiaca*. Buenos Aires, Talía, 1967.

Teatro argentino contemporáneo: 2 vols., Madrid, Editorial Aguilar, 1962.

THOMSON, PHILLIP: *The Grotesque*, Norfolk, Cox & Wyman, 1972.

TIEFFENBERG, DAVID: *Luchas sociales en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Aldaba, 1970.

TILGHER, ADRIANO: *Studi sul teatro contemporaneo*, 2a. ed., Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923.

TODOROV, TZVETAN: «Las categorías del relato literario», *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 155-192.

URONDO, FRANCISCO: *Teatro*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1971.

VILLEGAS, JUAN: *Hacia un método de análisis de la obra dramática*. Valdivia, Universidad Austral de Chile, 1963.

WERNICKE, ENRIQUE: *Sainetes contemporáneos*. Buenos Aires, Editorial Talía, 1965.

WRIGHT, THOMAS: *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*, London, Virtue Brothers and Co., 1865.

ÍNDICE

EL GROTESCO CRIOLLO, de Eva Claudia Kaiser-Lenoir, se terminó de imprimir en el mes de mayo de 1977 en la Unidad Productora 08, «Mario Reguera Gómez». Publicado por Ediciones Casa de las Américas. República de Cuba.

AÑO DE LA INSTITUCIONALIZACIÓN





